Mihai Moraru

De nuptiis Mercurii et Philologiae

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE

Coperta de FLOAREA TUTUIANU

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
Aleea Alexandru nr. 38
sector 1, București 71273
ROMÂNIA
Tel. 212.25.43, 212.14.03
Fax: 230.75.59
Email = fcr @ tag. vsat. ro

ISBN 973-577-077-6

MIHAI MORARU

De nuptiis Mercurii et Philologiae

EDITURA
FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE
București, 1997

UMANISMUL EUROPEAN ŞI IDENTITATEA VECHII CULTURI SCRISE ROMÂNEŞTI

Analiza caracterului istoric al noţiunii de *Europa* este necesară şi posibilă tocmai datorită uneia dintre caracteristicile principale inculcate ştiinţei de spiritul european - istoricitatea noţiunilor. Două sunt trăsăturile care ar putea fi considerate permanente în istoricul raporturilor dintre conceptul şi ideea de *Europa*: *caracterul expansiv* pe care îl au atât conceptul cât şi ideea şi *funcţia exhortativă* a ideii în cadrul procesului de expansiune. Această din urmă trăsătură este evidenţiată şi de faptul că, în încercările contemporane de analiză a noţiunii, apar unele determinante menite să sublinieze funcţia activistă a ideii în sintagme de tipul: *idee-forţă, idee motrice.*[1] Poate mai puţin tranşant afirmată decât în perioada interbelică sau în cea contemporană, această funcţie a avut în permanenţă şi un rol modelator faţă de concept. Dată fiind labilitatea limitelor geografice ale „pseudo-continentului" european şi, mai ales, dacă se poate spune astfel, cea a „limitelor cunoaşterii acestor limite", s-a afirmat chiar că apartenenţa la Europa ar fi mai mult o opţiune decât o stare de fapt. Formulările derivate din perspectiva actuală asupra conceptului acordă o importanţă deosebită expansiunii spre nord şi est a limitelor geografice şi

[1] V. prefaţa lui G.P. Orselo (p. 13) şi nota introductivă a lui Dino Pasini (p. 26) la ed. a II-a a lucrării lui Carlo Curcio, *Europa. Storia di un' idea*, Torino, 1978, precum şi consideraţiile lui Curcio (p. 41-42) asupra rolului ideii de Europa.

politice ale acestuia[1], accentuând asupra importanței pe care, din punct de vedere politic, o prezintă pentru definirea conceptului secolului Luminilor și apoi romantismul, precum și asupra momentului de cenzură dintre l'Ancient Régime și era naționalităților.

Pentru a oferi o mai dreaptă situare examinării caracterului european al literaturii române din secolele XV-XVIII este necesară însă reliefarea câtorva elemente care au un statut diferit de cel actual în definirea conceptului de Europa așa cum se prezenta el până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Este vorba în primul rând de centrul ariei politice și culturale a conceptului. Se observă astfel că lărgirea ariei cuprinse sub numele de Europa, de la denumirea regiunii continentale din nordul Egeii (în opoziție cu Peloponesul și insulele) până la cuprinderea sub această denumire a întregii coaste nordice a Mediteranei, spre vest până la Gibraltar și spre est până la coasta nordică a Mării Negre, se face în jurul unui centru de gravitație sudic care riscă să devină excentric în geometria acestui spațiu. Rolul său de centru se menține însă datorită faptului că el asigură filtrarea și modelarea influenței asiatice. Chiar dacă nu acceptăm una dintre explicațiile etimologice curente (Europa-Apus; Asia-Răsărit), nu putem totuși să nu observăm că zona contactului cu Asia este și zona de definire, opozitivă, a spiritului european. De altminteri, această zonă de contact este cea în care apare prima dată și toposul literar al confruntării dintre Europa și Asia[2]. Urmărirea diacronică a acestui topos arată că, începând de la primele atestări și până la cele mai recente reluări ale acestuia, unitatea spirituală europeană s-a afirmat în special în perioadele când amenințarea exterioară era mai puternică. Ceea ce încearcă să apere în atari situații purtătorii de cuvânt ai spiritului european este numai în

[1] Istoria geografiei menționează că în sec. al XV-lea contururile nordice ale continentului nu sunt cunoscute încă sau că în secolul următor Donul mai era considerat graniță între Sarmația europeană și cea asiatică (limită menținută în cartografii până în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea).

[2] Gh. Ceaușescu, *Un topos al literaturii antice: veșnicul război dintre Europa și Asia*, în *Revista de istorie și teorie literară*, XXX, 1981, nr. 4, p. 501-508.

aparență unitatea europeană, în fond dreptul la diversitate oferit de aceasta. Pătrunse în Europa în mai multe rânduri, ideile de *imperiu, monarhie, monoteism* sunt treptat dizolvate de spiritul european. (v. de ex.: Roma ca urmașă a Troiei și elenizarea Imperiului Roman; monoteismul și apoi accentuarea asupra ipostazierilor divinității, democratismul implicat în cultul sfinților, laicizarea gândirii prin mișcarea umanistă, analiza critică a textului religios derivată din polemica religioasă etc.).

Considerând precumpănitoare în definirea spiritului european confruntarea desfășurată în zona contactului direct al acestuia cu influențele asiatice, nu ne vom ocupa aici de numeroasele câștiguri pe care expresia literară le are de pe urma contactului cu spiritualitatea Asiei, ci doar de felul în care acest contact determină conștientizarea trăsăturilor pertinente ale europenismului. În teritoriul de contact capătă acuitate observarea și compararea sistemelor politice și a credințelor, ceea ce constituie nu numai o primă treaptă a analizei critice, ci și una spre legitimarea diversității. În acest sens, de la Herodot, cu numeroasele sale observații asupra credințelor și obiceiurilor egiptene, și până la Cantemir din *Sistemul religiei muhammedane*, găsim o serie de trăsături pe care am fi poate tentați să le punem numai în seama unor influențe directe sau mediate[1], dacă ele nu s-ar diferenția de cele ale operelor unor alți autori prin

[1] Între cei doi autori există desigur o diferență de atitudine, dar în ambele cazuri este comună tendința polemică: la Herodot polemica este subiacentă, manifestându-se în felul în care el selectează, prezintă și interpretează, dintre credințele egiptene, pe cele care pot servi afirmării trăsăturilor spiritului elin; la Cantemir polemica este manifestă, determinată de însuși mobilul scrierii, dacă admitem opinia editorului lucrării lui Cantemir, Virgil Cândea, că mobilul nu ar fi constituit numai de cererea lui Petru cel Mare, ci și de dorința autorului însuși de a oferi o analiză științifică, din perspectiva spiritului european, unui sistem contravenient acestuia (v. Virgil Cândea, Studiu introductiv la *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, București, 1977, p. XII-XIII). Pentru raporturile lui Cantemir cu opera lui Herodot v. și nota 1139 a lui V. Cândea în *ed. cit.* și compară de asemenea descrierea Labirintului egiptean din *Istoriile* lui Herodot cu descrierea cetății Epithimiei din *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir (ed. P.P. Panaitescu, I. Verdeș, București, 1965, vol. I, p. 161-171).

faptul că sunt mărturii ale unui contact nemijlocit cu tipul de credințe descris. Importanța conștientizării europenismului în teritoriile de contact și mai ales importanța factorului cultural în cadrul acestui proces reiese mai pregnant dacă privim formele politice care au mijlocit sau impus acest contact. Cronologic, formele politice care înglobau teritorii euro-asiatice în estul Mediteranei dețin, din secolele VI-V î.e.n., când se cristalizează într-o primă formă conceptul de Europa, și până în secolul al XIX-lea, o indubitabilă preponderență, ceea ce a și făcut necesară și îndreptățită folosirea, pentru studierea ideilor și a formelor politice și culturale, a conceptului de tradiție mediteraneană[1]. Secolul al XV-lea marchează însă pentru acest concept, prin importantele modificări survenite atât la confinele sale de est, cât și la cele de vest, o revoluție cu repercusiuni importante și pentru spațiul românesc. În lunga istorie a formelor politice euro-asiatice din estul Mediteranei perioada dintre secolele XV-XVIII se caracterizează prin câteva mutații de o deosebită importanță. Cele două descoperiri epocale (tiparul și drumul spre Lumea Nouă) survenite puțin timp după căderea Constantinopolului sunt considerate cruciale și pentru istoria unității culturale europene. Faptul că, față de Imperiul Roman sau de cel bizantin ca forme politice care cuprindeau teritorii europene și asiatice, Imperiul Otoman se diferențiază prin aceea că în cadrul lui rolul conducător revine elementului asiatic a fost absolutizat și considerat, împreună cu marea schismă din 1054, drept un moment determinant în restrângerea conceptului de *Europa* la cel de *Occident*. În fapt, el nu putea modifica fundamental structurile spiritului european din estul Mediteranei, ci a provocat numai o sciziune temporară, mai degrabă o disparitate între condițiile în care continua să se desfășoare procesul de modelare a influenței asiatice în tiparele spiritului european din

[1] V. prezentarea lucrărilor colocviului *La tradition méditeranéene en littérature* (Zagreb, 1973) făcută de Nicolae-Șerban Tanașoca, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1, 1976, p. 146-147.

ariile importante situate: *în cadrul Imperiului Otoman* (atât în straturile populare, cât și în ierarhia ortodoxă), *în diaspora și în teritoriile de graniță* care veneau în contact cu Imperiul Otoman, *în Occident* (în cercurile umaniste și reformate).

Dacă acceptăm generalizările propuse de D.J. Geanakopolos[1] cu privire la raporturile dintre Bizanț și cultura occidentală (sec. IV-XI: dominația culturii bizantine asupra celei occidentale; sec. XI-XIII: contacte, în perioada cruciadelor, între cele două culturi, simbioză, confruntare; sec. XIII-XV: perioadă de stagnare a dezvoltării organice a culturii bizantine, confruntare deschisă cu cultura occidentală, schimb de valori; XV-XVI: continuarea activității culturale în diaspora) și încercăm să situăm cultura românească din secolele XV-XVIII în cadrul acestor relații, vom observa că activitatea culturală românească se dezvoltă similar și concordant, ca tendințe generale, cu activitatea culturală a diasporei grecești, dar că este mai puțin marcată de tendința, regentă în cadrul diasporei (mai ales în cea răsăriteană, din sec. XV până în sec. XIX), de recucerire, de restabilire a tradiției imperiale bizantine și mai apropiată de tendințele umaniste din diaspora occidentală de continuare și revivificare a acelor laturi ale tradiției culturale bizantine care conservau patrimoniul cultural antic (v. de pildă filosofi antici și scriitori bizantini antologați în *Floarea Darurilor* care pătrunde și prin ediții grecești în țările române; difuzarea neoaristotelismului; cunoștințele de istorie și mitologie antică, pătrunse, prin intermediul cronografelor de tradiție bizantină tipărite la Veneția, în țările române etc.). Această situare a culturii românești, explicabilă ca tendință generală prin conștiința apartenenței la tradiția culturală europeană anterioară secolului al XV-lea, se vădește a fi, dacă analizăm în parte componentele și destinul

[1] D.J. Geanakopolos, *Interaction of the „Sibling" Byzantine and Western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance* (330-1600), Yale University Press, 1976, apud Alexandru Duțu, *Modele, imagini, priveliști. Incursiuni în cultura europeană modernă*, Cluj-Napoca, 1979, p. 258.

operelor literaturii române vechi, formația și activitatea personalităților culturale, fenomenele și tendințele din politica culturală, determinată de un complex de factori cu pondere diferită cronologic.

Între cele două momente importante care ilustrează participarea românească la cultura europeană din sec. XV-XVIII, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* și opera lui Dimitrie Cantemir, cultura românească își definește nu numai fizionomia specifică în cultura europeană, ci și mijloacele de expresie artistică în limbă națională. În acest proces specificitatea ei se definește continuu prin trăsături pertinente, accentul căzând asupra aceleia dintre ele care o putea individualiza, într-un anumit context istorico-politic. În toate momentele căutării identității sale, literatura română face apel la una sau alta dintre formele de manifestare universalistă ale umanismului european.

În cadrul curentului umanist, universalist prin tendințele și prin expresia sa, opoziția față de național, ca și relevarea contribuției naționale sunt, teoretic, inoperante, având valabilitate numai pentru raportarea umanismului la fazele ulterioare ale uneia sau alteia dintre literaturile naționale. Studiul valorilor artistice din scrierile reprezentanților curentului umanist este, tot din această perspectivă, irelevant pentru istoriile literaturilor naționale, deoarece scrierile umaniste folosesc ca mijloc de expresie o limbă de cultură, „moartă" (de unde teza disjungerii culturilor „naționale", a opoziției dintre aulic și popular etc.). Dincolo de măsura apartenenței la un spațiu cultural, manifestările umaniste sunt însă acelea care oferă premisele înțelegerii specificității literaturilor naționale; mai mult decât atât, ele sunt cele care oferă argumentele necesare câștigării identității culturilor naționale. Principala caracteristică a mișcărilor europene de tip umanist constă în circulația și propagarea mai lesnicioasă a valorilor și modelelor culturale; contribuția unui popor în cadrele acestui circuit de valori constă în afirmarea unor idei și concepte specifice, dar și în lărgirea patrimoniului spiritual al ariei respective

prin receptarea, crearea sau propagarea unor valori necunoscute până atunci în acel spațiu cultural. În modul cel mai general, se poate spune că studiul mișcării umaniste la un popor este studiul efortului de cunoaștere pe care îl întreprinde acesta pentru a se apropia de umanitate. Apariția, o dată cu curentul umanist occidental, a unor tendințe ca: prețuirea culturii antice, enciclopedismul, critica filologică ș.a., își are corespondențe, în varii proporții și în momente cronologice diferite, și în componența mișcărilor culturale din alte arii. Dintre acestea, câteva momente ale culturii de tip umanist în spațiul ortodox nu vor rămâne fără consecințe pentru configurarea umanismului românesc

O primă etapă, care premerge manifestărilor umaniste de tip occidental de la noi, este situabilă la sfârșitul sec. al XV-lea și în prima jumătate a sec. al XVI-lea. Ea se concretizează în receptarea masivă a culturii bizantine și sud-slave, în crearea unor opere literare în spiritul tradiției bizantine, în cultivarea unor genuri și specii literare din aceeași tradiție, în propagarea culturii sud-slave la slavii de răsărit. Analiza operelor și a faptelor de cultură din această perioadă (*Învățăturile lui Neagoe Basarab, Cronica lui Ștefan cel Mare*, încadrarea istoriei românești în istoria universală, sprijinirea tiparului slavon, alcătuirea unor redacții, caracterizate prin acuratețea textului, prin caligrafiere și ornamentică, pentru o serie de scrieri de tradiție bizantină) a relevat dimensiunile contribuției românești din această perioadă, și a accentuat asupra specificului acestei contribuții, precum și asupra notelor umaniste și renascentiste ale acestei mișcări culturale. Dintre trăsăturile acestei perioade care vor contribui la dezvoltarea umanismului românesc din veacul următor notăm, în afară de receptarea culturii antice prin intermediul celei bizantino-slave, apariția și dezvoltarea istoriografiei, preocupările filologice și cele lexicologice, receptarea unor cunoștințe enciclopedice, a unui inventar de locuri comune și de modele retorice.

Cum se știe, veacul al XVI-lea este pentru cultura română și veacul care marchează impunerea limbii române ca limbă de cultură. Determinările interne și externe ale acestui fenomen sunt multiple, iar cercetarea lor arată că acest proces datorează, în mod paradoxal, multe dintre impulsurile sale curentului umanist, în special datorită impunerii, prin intermediul operelor umaniștilor, a conștiinței originii latine a limbii române.

Deschiderea spre universalitate se manifestă în literatura română medievală într-un mod specific, adecvat cadrului istoric și politic, căci, așa cum arată Virgil Cândea[1], „în toată epoca de creație culturală asumată de români, linia fundamentală de conduită, cu grave implicații politice, trebuia să fie fidelitatea față de singura formă de europenism acceptată de Poartă în cuprinsul Imperiului Otoman: tradiția bizantină". Vocația creatoare românească găsea totuși în acest cadru cultural nu numai posibilitatea temporară de a se manifesta ca literatură europeană, ci și pe aceea de a-și pregăti afirmarea plenară din veacurile următoare.

Dacă, așa cum am văzut, pentru majoritatea problemelor referitoare la conceptul de Europa, termenii pe care îi folosim actualmente își mențin sensurile fixate în perioada umanistă a culturii europene, atunci între Europa antichității greco-latine și Europa națiunilor puntea de legătură o reprezintă fără îndoială republica umanistă a literelor. Numeroasele definiții care s-au dat perioadei umaniste au pus accentul fie pe redescoperirea antichității, fie pe concepția antropocentrică, fie pe ideea toleranței religioase. Indiferent de rolul pe care îl atribuie uneia sau alteia dintre trăsăturile umanismului, studiile asupra acestei perioade sunt unanime în a recunoaște că ea se caracterizează prin modificarea tipului de relații între elementele constitutive ale sistemului de valori umane. În ce măsură a contribuit filologia la aceste modificări?

[1] Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă*, Ed. Dacia, Cluj 1979, p. 13.

UMANISMUL FILOLOGIC ȘI TRADUCEREA *BIBLIEI* ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Umanismul filologic se naște din dorința restaurării formei prime, nealterate a mesajului divin (mă refer la manifestările umanismului filologic în literatura medievală). Pentru a reconstitui această formă trebuie însă să se recurgă la critica de text. În acest moment credința în caracterul sacru al textului se transferă de la textul propriu-zis, pe care scribul sau editorul umanist îl are în față, la un text *ideal,* care trebuie reconstituit. Filologul operează, deci cu o copie, un aspect *(eidos),* una dintre identitățile posibile ale textului ideal. El poate căuta acest text ideal aprofundând cunoașterea limbilor moarte dar, în același timp, poate da viață nouă mesajului din textul ideal, transpunându-l într-o limbă vie. În faza umanistă și în cea renascentistă a culturii europene, aceste două direcții sunt reprezentate deseori de aceleași personalități. Emulația dintre antici și moderni va duce la apariția unui concept nou în artă și literatură - conceptul de originalitate. Ambivalența termenului *originalitate* este foarte semnificativă pentru mutația produsă în sistemul de valori culturale europene: acea originalitate (Ursprünglichkeit) a unui text pe care o caută filologul clasic este foarte diferită de originalitatea (Besonderheit) pe care o caută, de pildă, poetul romantic. Există, de altfel, mulți termeni care, datorită apariției unor noi limbi de cultură și, mai ales, datorită unor modificări în sistemul de determinări dintre *sacru* și *profan,* își schimbă sensul sau, mai exact, exprimă acum un tip de relații diferit de cel pe care îl exprimau până în perioada renascentistă. Unul dintre acești termeni este chiar cel care se referea la limbile barbare - *gentes;* acest termen, după o lungă perioadă medievală în care, alături de termenul *idiot* (vorbitor în *idiom),* avusese numai conotații peiorative, intră acum în componența unor concepte precum cel de *gentilezza,* definind *omul de lume, gentilomul.* De altfel și *idiotul,* ca personaj

comic din intermediile medievale, va fi înlocuit prin personajul comic al *latinistului* (v. infra, p. 102).

Antinomia sacru/profan, cu aplicare specială la fenomenul *diglosiei,* se caracterizează prin două fenomene apropiate între ele, dar care au totuși semnificații deosebite: 1) traducerea *Bibliei;* 2) folosirea unei limbi populare ca limbă de cult.

În istoria ariilor culturale și în cea a culturilor naționale europene există aspecte specifice și diferențe cronologice între aceste două fenomene. În toate cazurile însă, normarea limbii unui popor survenită în urma folosirii ei ca limbă de cult a dus la îmbogățirea capacităților expresive ale acesteia. Mă refer nu atât la transferul de figuri de stil realizat prin actul traducerii, cât la favorizarea *producerii* de fapte de stil prin devierea de la normă.

În afara atitudinii față de limba sacră, în perioada umanistă există desigur și multe alte luări de poziții: față de ritual, dogmă, însemne religioase etc. Pozițiile care se stabilesc în perioada aceasta își mențin până astăzi rolul important în definirea statutelor unor orașe, provincii, țări, minorități naționale sau religioase. Pentru dobândirea și menținerea acestor statute s-au desfășurat lupte, s-au ținut sinoade și concilii pe care istoria le-a reținut. Există, alături de datele istorice, și evenimente mai puțin spectaculoase, dar, poate, mai semnificative pentru istoria spiritului european. Aceste evenimente sunt cele care alcătuiesc istoria contactelor între diferite comunități naționale și religioase prin intermediul traducerilor.

Pentru cultura română un astfel de eveniment îl reprezintă tipărirea *Bibliei de la București* (BB) în 1688. Dacă vom spune că pentru cultura română acesta este un eveniment *definitoriu,* cuvântul „definitoriu" nu are aici un sens circumstanțial, ci este folosit cu înțelesul său primar: în 1688 se încheie în cultura română o acțiune care dura de mai bine de un veac, anume tipărirea textului biblic în limbă națională. Din bibliografia chestiunii aș rezuma doar unele aspecte, privitoare la dimensiunile colaborării europene în perioada traducerilor umaniste.

Textul românesc tipărit la București în 1688 reprezintă traducerea textului grec al *Septuagintei* și al *Noului Testament,* traducere făcută în cea mai mare parte de către Nicolae Milescu pe vremea când se afla la Constantinopol. Ediția de care s-au folosit atât Milescu cât și, parțial, revizorii ulteriori ai traducerii sale este o ediție grecească apărută la Frankfurt pe Main în 1597 (BF). Ediția de la Frankfurt este o ediție critică bazată cu precădere pe versiunea greacă din *Hexapla* lui Origen, pe versiunea lui Luchian și pe cea din *Codex Sinaiticus.* Milescu nu a tradus decât textul de bază al ediției critice din BF. Textul de bază din BF reprezintă și însumează colaborarea mai multor editori și filologi din cadrul așa-numitului „al doilea umanism", protestant, în vederea reproducerii cât mai apropiate de original și în vederea emendării unor lecțiuni din textul *Septuagintei,* care apăruse pentru prima dată în Europa în cadrul *Bibliei Complutensis,* tipărită la Alcala de Henares în greacă, ebraică, aramaică și latină între 1514 și 1517. Traducerea lui Milescu era literală; ea conține, atât cât se poate întrevedea din urmele lăsate de protograful traducerii sale în două manuscrise ulterioare și în textul tipărit în 1688, un număr mare de locuțiuni, expresii și sensuri menținute ca atare încă din textul ebraic. Dorința de originalitate (în sensul Ursprünglichkeit) este probată și de folosirea unei ediții ebraico-latine, probabil cea de la Geneva din 1618.

Mențiuni referitoare la folosirea unor ediții ale textului ebraic în traduceri românești apăruseră la noi și înainte de Milescu. Mai cunoscute sunt mențiunile din *Palia de la Orăștie* (1581–1582), traducere parțială a *Pentateucului,* elaborată și tipărită cu sprijin calvin, și cele din *Psaltirea de la Bălgrad* (Alba Iulia, 1651), ediție bazată, din câte ne-am putut da seama, pe rezultatele criticii de text la care ajunseseră filologii și editorii din jurul oficinei tipografice a lui Henri Etienne. Sporadic mai apar urme ale contactelor cu texte în limba ebraică în *Psaltirea* versificată a lui Dosoftei din 1673. Declarațiile privitoare la folosirea textelor în limba ebraică sunt ceva mai numeroase, dar ele nu au întotdeauna acoperire în text, fiind vorba cel mai adesea de un simplu topos privitor la puritatea

originară a textelor. Din păcate singurul învățat care ar fi putut să controleze veridicitatea acestor declarații, anume Mozes Gaster, nu s-a ocupat decât în treacăt de traducerile românești ale textelor biblice. Puținele mențiuni pe care le face Gaster asupra acestei teme se referă de fapt la un text parabiblic, *Palea Historica*. Unele studii mai recente asupra apocrifelor religioase, studii datorate lui Emil Turdeanu, în special cele privitoare la *Testamentul celor 12 patriarhi* și la *Cronica lui Moise* în literaturile slave, fac referire la originalele ebraice și, lucru semnificativ pentru traducerile biblice, prezintă și unul dintre focarele de răspândire a unor traduceri din ebraică direct în slavona rusă a unor texte parabiblice. Acest centru de traduceri religioase din perioada umanismului timpuriu în spațiul est-european este Novgorodul. Novgorodul avea, în a doua jumătate a sec. al XV-lea, strânse legături cu orașele hanseatice. Până la supunerea sa sub stăpânirea moscovită (1494), activa aici *contorul* hanseatic de la Petershof. Mai multe texte se traduc direct din germană în slavona de redacție rusă. Contactele culturale și religioase, atmosfera cosmopolită a orașului, relativa libertate religioasă au favorizat și înflorirea studiilor ebraice. Este, de altfel, perioada în care căpătase răspândire aici așa-numita erezie iudaizantă (v. N. Kazakova, I.S. Lurie). Acestei mișcări i se datorează, între alte texte de exegeză biblică și gnoză, traducerea, direct din ebraică în slavona de redacție rusă, a următoarelor texte biblice: *Daniil, Esther, Cântarea Cântărilor, Ruth, Pildele lui Solomon, Ieremia*. Faptul cel mai interesant este că reacția împotriva acestei mișcări se produce simultan cu cea dintr-o altă extremitate a Europei: Spania. Mai mult, reacția aceasta, reprezentată în special de către episcopul Ghenadii, recurge pentru combaterea ereziei iudaizante la apropierea de propaganda catolică; între alte mărturii ale acestei apropieri se numără și completarea traducerii *Bibliei* cu celelalte cărți după textul latin al *Vulgatei* (v. A.D. Sedelnikov). *Biblia lui Ghenadii* stă la baza *Bibliei* tipărite la Ostrog în 1580-1581 (v. G. Friedhof) de către Ivan Fedorov, ale cărui legături cu Moldova sunt cunoscute. *Biblia de la Ostrog* a fost

folosită la traducerea integrală a *Bibliei* în limba română, dar nu pentru textul tradus de către Milescu și tipărit apoi, după o revizie nu foarte temeinică, în ediția din 1688, ci pentru o altă traducere, păstrată în unul dintre cele două manuscrise menționate mai sus, anume în ms. 4389 din colecțiile Bibliotecii Academiei Române. Desigur, această traducere, nefiind tipărită, nu s-a bucurat în cultura română de posteritatea pe care a avut-o textul tradus după ediția *Septuagintei* de la Frankfurt. Existența ei este însă semnificativă pentru istoria contactelor culturale în urma cărora a fost realizată traducerea integrală a textului biblic în limba română. În același timp, existența acestei a doua traduceri este semnificativă și pentru opțiunea făcută de către cei care au tipărit textul *Bibliei de la București*. Puținii cercetători care s-au ocupat de raporturile *Bibliei de la București* cu *Biblia de la Frankfurt* (V. Cândea, Paul Miron, Al. Andriescu) admit că opțiunea lui Milescu pentru textul *BF* a fost determinată de prestigiul științific al acestei ediții a *Septuagintei*.

Metoda folosită de editorii *BF* indică destul de clar faptul că, în situațiile în care textul era corupt sau ininteligibil, ei au evitat să opteze pentru o anumită soluție, preferând să păstreze ca atare formele din izvoarele ediției. Aceeași metodă este urmată și de Milescu, după cum se poate observa din formele existente în ms. 45, Biblioteca Filialei Academiei – Cluj, și în textul tipărit în *BB*. Iată, spre exemplu, numai în primele capitole dintr-o singură carte *4 Regi (A Împărăției, a patra)* câte cuvinte cu sens obscur sau cu formă coruptă sunt menținute până în textul românesc tipărit: *în ochidu* (III, 4), *gomor* (V, 17), *havratha* (V, 19), *elmoni* (VI, 8), *mahivar* (VII, 15), *manaa* (VIII, 8), *affo* (X, 10), *mesthaal* (X, 23), *mesai, adiroth* (XI, 6) etc. Dacă adăugăm la astfel de exemple numeroasele pasaje dificile rezultate din traducerea literală a unor locuțiuni (ex. *a lua capul / începătura* : „a număra" în *Num*, I, 2 și XXXI, 49 sau *a cunoaște obrazul:* „a părtini" în *Deut*. I, 17) sau din respectarea foarte fidelă a topicii originalului, vom vedea că soluția adoptată de traducătorii, revizorii și editorii *Bibliei de la București* reprezintă o manieră conservatoare de a înfăptui un act novator, cum era cel al traducerii și tipăririi integrale a *Bibliei* în limba română. Tendința

conservatoare are și rezultate pozitive, cum sunt, în afară de traducerea *Tratatului despre ratiunea dominantă,* analizată de către V. Cândea, și multe alte exemple de pasaje (v. *Gen.* XXXII, 30; *2 Regi,* XII, 1 etc.) sau versete (v. *4 Regi,* I, 19-20) care lipsesc cu totul în versiunile derivate din *Vulgata.* Pe de altă parte însă, sunt multe cazuri în care versiunea din ms. 4389, provenită, prin traducerile de la Novgorod și Ostrog, din *Vulgata* oferă un text românesc mai clar. Este vorba mai ales de exemple în care unele sensuri calchiate prezente în *BB* nu s-au încetățenit în limba română (v. *Gen.* XXXV, 2, unde, în *BB,* apare un sens astăzi mai rar al verbului *a rădica,* anume acela de „a elimina"; „Rădicați pre bodzii cei striini...", față de „Lepădați dumnezeii cei streini...", cum apare în ms. 4389).

Cercetările comparative asupra surselor folosite de traducătorii *Bibliei* în limba română încep să devină mai lesnicioase în ultima vreme, pe măsură ce avansează ediția concepută, sub auspiciile Universității din Freiburg im Breisgau din Germania și ale Universității ieșene, în seria *Monumenta linguae daco-romanorum.* Această ediție, al cărei prim volum a apărut la Iași în 1988, oferă un prețios material de studii atât pentru compararea celor două direcții (Septuaginta: *Biblia Complutensis - Biblia de la Frankfurt - Biblia de la București;* Vulgata: Novgorod - Ostrog - ms. *4389),* cât și pentru a putea fi urmărită posteritatea soluțiilor de traducere adoptate în sec. al XVII-lea și viabilitatea acestora pentru o traducere actuală a textului biblic în limba română.

EMULAȚIA UMANISTĂ ȘI DIVERSIFICAREA PREOCUPĂRILOR CULTURALE

Revoluția renascentistă înseamnă o schimbare de perspectivă în relația de tip medieval și umanist timpuriu dintre greutatea

auctorială a modelelor antice și epigonismul contemporan. Trezirea spiritului de emulație va atrage după sine prețuirea novatorismului și, în ultimă instanță, căutarea originalității creatoare. La fel însă cum idealul renascentist al perpetuării numelui («perpetuandi nomini desiderio» la Boccaccio) derivă, pe de o parte, din emulația în raport cu modelele antice, dar, pe de altă parte, constituie o ripostă la tema medievală a egalității în fața morții, și originalitatea creatoare a mișcărilor renascentiste europene se definește atât față de patrimoniul antic, cât și față de tradiția culturală medievală.

Ca scrieri independente, artele poetice și manualele de retorică reprezintă rezultatul preocupărilor de teorie a artei din Renaștere, perioadă când specia *tratatelor,* unitară formal, se aplică celor mai diverse subiecte și teme. Tratând erudit, cu exemple din literatura antică și din cea contemporană lor, problemele artei poetice și ale discursului, aceste tratate mențin sistemul poeticii aristotelice și principiile retoricii ciceroniene. În perioada Contrareformei, ele capătă un tot mai pronunțat caracter normativ și didactic. În special tratatele de retorică, a căror utilitate practică în elocința diplomatică și judiciară, în «arta guvernării» politice sau în propaganda confesională era recunoscută, își găsesc locul în programele școlare, alături de celelalte arte liberale.

Preocupările de poetică, grație în special teoriei platonice asupra inspirației poetice, teorie reluată mai întâi în apologetica creștină și apoi în neoplatonismul renascentist, au fost mai puțin expuse statuării unor norme imuabile. Echilibrul mobil al raporturilor poeticii cu filosofia, cu gramatica și cu istoria, fluctuația concepțiilor asupra normelor prozodice față cu inspirația poetică și, mai ales, manifestele poetice ale autorilor au determinat mereu noi atitudini în problemele poeticii. Comparativ cu locul modest pe care îl ocupă noțiunile de poetică în gramatici, rolul problemelor de poetică în «viața literară» a mișcărilor renascentiste se vădește a fi atât de important încât se poate afirma că întreg fenomenul renascentist este de fapt ilustrarea unei probleme de poetică, anume aceea a raportului dintre *imitație* și *creație.*

Definitorii pentru aprecierea caracterului renascentist al unor momente din evoluția diverselor literaturi europene pot fi considerate, din acest punct de vedere, următoarele trăsături: prețuirea individualității creatoare, perceperea caracterului specific al operei de artă, configurarea tradițiilor culturale proprii ale unor entități lingvistice vii.

Importanța Renașterii italiene în declanșarea proceselor evolutive care au dus la afirmarea literaturilor naționale europene este un fapt incontestabil. Pentru a distinge însă între faza istorică a contactelor unei culturi cu manifestările Renașterii și faza în care, în evoluția respectivei culturi, sunt însumate trăsăturile definitorii ale fenomenului renascentist trebuie să avem în vedere specificul *dialogului* dintre cultura care se afirmă și tradiția culturală față de care ea se definește.

Din această perspectivă, în configurarea renașterii românești putem distinge două momente principale: primul dintre acestea, situabil în sec. al XVI-lea, se caracterizează printr-o serie de acțiuni culturale influențate în resorturile lor de contactele cu manifestările umanist-rinascimentale apusene și cu așa-numitul «al doilea umanism», reformat; celălalt, situabil în a doua jumătate a sec. al XVII-lea, constituie, prin împlinirea tendințelor apărute în cadrul primului moment și, mai ales, prin realizările artistice specifice și organic dezvoltate, adevărata *epocă a renașterii românești*. În cadrul primului dintre aceste două momente, ponderea o dețin manifestările de tip umanist. Dificultatea deosebită pe care o prezintă analiza acestor manifestări umaniste din spațiul românesc se datorează faptului că, între sfârșitul sec. al XV-lea și cel al secolului următor, tendințele care intră în dispută reprezintă comprimarea, într-un interval cronologic relativ restrâns, a unor tensiuni dialogice multiseculare. Principală între acestea este cea dintre limba populației românești și limba de cultură slavonă. Dar, în afara ei, se manifestă acut în această perioadă și impactul dintre cultura de tradiție bizantină și cultura occidentală. De asemenea, capătă acuitate tensiunile existente în cadrul fiecăreia dintre cele două

tradiții culturale. În cultura de tradiție bizantino-slavă repercusiunile mediate ale «renașterii paleologe», ale curentului isihast și ale Școlii de la Târnovo s-au concretizat în spațiul românesc prin tendința umanist-filologică exercitată asupra redacțiilor manuscrise ale unor scrieri bizantine și slavone. Specificul acestui umanism filologic slavo-român a fost generat de faptul că, în spațiul românesc, limba slavonă nu era supusă decât sporadic influenței uneia sau alteia dintre limbile slave vii. El s-a concretizat în funcția *conservatoare* și chiar *restauratoare* a versiunilor (redacțiilor) slavo-române. În același timp se produce și afirmarea specificului unei politici culturale românești exercitate prin intermediul culturii slavone. Această politică culturală românească are drept țeluri legitimarea moștenirii tradiției culturale bizantine și recunoașterea, în plan european, a rolului politic al românilor. Alături de politica culturală dusă la nivelul aulic, în cultura slavo-română întâlnim o receptivitate deosebită față de literatura așa-zis «eretică». Dimensiunile fenomenului au fost exagerate sau unilateralizate uneori, deoarece în această categorie au fost înglobate și scrieri parabiblice, istorice, oraculare sau exegetice, care, fără a contraveni esențial literaturii canonice, reprezentau încercări de ordonare și de interpretare politică sau ideologică a scrierilor canonice, constituind astfel o treaptă în desacralizarea acestor texte. Este interesant faptul că tendința conservatoare și restauratoare existentă în textele canonice și aulice de redacție slavo-română apare și la nivelul acestor texte «populare», ca și la cel al literaturii beletristice. De altfel la slavii ortodocși caracterul popular al unor texte de acest tip nu apare la nivelul lingvistic, ele nefiind texte în limba vernaculară, ci la nivel tematic și stilistic. Totodată această categorie de texte este cea în care se produc și unele contacte ale literaturii occidentale medievale și umaniste cu literaturile slave de est. Între aceste contacte poate fi notată și contribuția literaturii slavo-române la transmiterea literaturii sapiențiale umaniste către slavii de est.

Contribuțiile românești, în această perioadă, la dezvoltarea umanismului în limbile de cultură greacă și latină, fără a avea

amploarea celor din domeniul culturii slave, nu sunt totuși mai puțin semnificative. În activitatea Școlii de la Putna și în cea a umaniștilor transilvăneni găsim tendințe pe care le întâlneam și în cadrul manifestărilor umaniste slavo-române și anume restaurarea tradiției culturale bizantine (în cazul Școlii de la Putna) și restabilirea legăturii genetice cu spațiul romanic prin afirmarea descendenței latine (în cazul lui Nicolaus Olahus). La fel de importantă este însă o trăsătură care apare, în proporții diferite, în cadrul tuturor domeniilor de acțiune umanistă în limbile de cultură numite mai sus: fuziunea dintre ideea universalistă a unei republici a literelor și ideea dreptului la diversitate și la particularisme în cadrul acesteia. Odată acceptată ideea translației studiilor din greacă în latină și slavonă, se creează și premisele continuării acestui proces. Modelul glosarelor greco-latine justifică lexicografia greco-slavonă și pe cea slavo-română. Că avem de a face, în cazul activității lexicografice, cu o manifestare de sorginte umanistă se vede din analiza unei categorii de texte a căror prezență a fost explicată prin necesități didactice sau prin necesitatea justificării canonicității textului românesc. Este vorba despre textele bilingve slavo-române. Dispunerea specifică a pasajelor slavone și românești, neconcordanța întâlnită uneori între textele românești și cele slavone intercalate, precum și faptul că în textele românești se dau deseori echivalente multiple și chiar versiuni diferite pentru același cuvânt ori pasaj slavon îngăduie afirmația că ne aflăm în fața unor exerciții stilistice de interpretare a textului slav. Categoria textelor bilingve este însă destul de răspândită în întreaga epocă umanistă europeană, diglosia reprezentând chiar, în unele texte dramatice, o opoziție de registre stilistice. Textele bilingve slavo-române, alături de alte manifestări ale dialogului dintre culturi din perioada umanistă, chiar dacă nu ajung să capete valențe stilistice, nu sunt totuși mai puțin importante pentru configurarea umanismului românesc, deoarece elementele de teorie a traducerii și glosarea de tip enciclopedic sunt prime etape ale criticii de text. Pe acest traseu, eliberarea de superstiția sacralității scrisului va conduce treptat spre afirmarea

individualității creatoare. Totodată, prin intermediul traducerilor, gloselor și al instrumentelor lexicografice, limba vernaculară își însușește primele noțiuni de teorie a literaturii. Tot umanismului filologic i se datorează, grație preocupărilor etimologice, formele incipiente ale conștiinței originii latine a limbii române. Alături de receptarea pe cale livrescă a ideii descendenței latine, etimologismul este cel care fixează această idee și chiar o aplică în așa-numitele grafii etimologizante, care apar nu numai în textele românești cu alfabet latin, ci și în cele scrise cu alfabet chirilic. Și în acest domeniu umanismul filologic are repercusiuni mai largi pentru că, de la etimologism ca «formă de gândire», se ajunge la definirea identității naționale și apoi la legitimarea limbii naționale ca limbă de cultură. Un alt aspect: după cum se știe, între explicațiile date apariției primelor texte în limba română precumpănesc cele care, pornind de la existența, între aceste texte, a unui grup de scrieri religioase cu caracteristici lingvistice comune, au presupus diferite influențe externe (catolică, husită, luterană, calvină etc.) sau determinări interne. În mod foarte general se poate însă afirma că la impunerea scrisului literar românesc au concurat mai mulți factori, constituenți ai unui *climat umanist românesc* (umanismul reformat, luteran sau calvin, în cazul unor tipărituri precum *Catehismul* sibian din 1544, *Întrebare creștinească*, Brașov, 1560 sau, respectiv *Cartea de cântece*, cca. 1570, *Palia de la Orăștie*, 1582; umanismul catolic, receptat probabil prin intermediul tiparului venețian, *Floarea Darurilor*, cca. 1592–1604, sau umanismul popular, în cazul unor traduceri de apocrife religioase și scrieri parabiblice). Complexul de factori istorici și politici care a dus la crearea unui climat umanist în țările române (mai ales în Transilvania, după 1526, și în Moldova) a determinat nu numai o mult mai rapidă circulație geografică a ideilor umaniste în cadrul unei elite intelectuale, ci și o circulație între straturile sociale și culturale. Între contestările intelectuale și ereziile populare apar alianțe până atunci de neconceput. Discutarea dogmelor, privirea istorică asupra ideilor și fenomenelor, examenul critic al formelor

politice înseamnă în primul rând o eliberare de sub tutela lui *non legitur*.

Dacă protestantismul a fost acuzat de a fi spart frontul unității creștine antiotomane și a fi avut un prea pronunțat spirit practic, nu se poate nega mutația importantă pe care spiritul său practic a adus-o în aprecierea realistă a unor fenomene politice. Umaniștii reformați sunt într-adevăr cei care au mărturisit faptul că, în sec. al XVI-lea, Imperiul Otoman făcea parte de mult din echilibrul politic european și tot ei au transformat ideea cruciadei antiotomane în idee a «cruciadei culturale». Prin acest al doilea umanism, retorica medievală se dizolvă complet în fața realităților politice și lingvistice. Față de sfârșitul sec. al XIV-lea și de prima jumătate a sec. al XV-lea când bătălii precum cele de la Nicopole (1396) și Varna (1444) ori expediția burgundă de la Dunăre (1445) mai au caracter de cruciadă a creștinătății (forțe multinaționale, sprijin papal), spre sfârșitul sec. al XV-lea, formula de «scut al creștinătății» prezentă în *Retorica* (1476) umanistului Ph. Buonaccorsi (Callimachus) cu referire la acțiunile politice ale lui Ștefan cel Mare se combină cu avertismentul «hodie mihi, cras tibi», dar nu mai are puterea de a pune în mișcare expediții. Formula retorică se menține însă și, în sec. al XVI-lea, acțiunile lui Mihai Viteazul mai sunt considerate încă drept derivând din «amore christianitatis», dar rezultatul principal al mutațiilor de mentalitate provocate de umanismul târziu se vede limpede: ținta acțiunilor lui Mihai Viteazul este alta, numită printr-o altă formulă retorică umanistă, «restitutio Daciae». O dată cu moartea lui Mihai Viteazul se încheie o epocă în care mișcarea umanistă generase, ca în atâtea alte cazuri, trezirea spiritului național și îl împinsese până la a-și găsi forma politică corespunzătoare.

Etapa următoare, o etapă de tranziție, deși mai conține manifestări interesante din punctul de vedere al dialogului cultural (*Hronograful* lui Moxa, 1620, de pildă, în care istoria românească își găsește locul în cadrul istoriei universale, într-un sistem încă tributar concepției medievale, dar în expresie lingvistică românească), se depărtează tot mai mult de ideile umaniste de toleranță, fiind o

epocă a polemicii confesionale, a acțiunilor contrareformei ortodoxe, a sinoadelor și caterisirilor, a ripostei la tot mai pronunțatele acțiuni de prozelitism, combinate cu opresiuni politice. În cadrul acestei epoci se pun totuși bazele renașterii românești, care se va afirma plenar în a doua jumătate a secolului, mai ales după 1670. În această perioadă, în Țara Românească și în Moldova se manifestă, pe teren cultural, influența Academiei kievomovilene, se intensifică activitatea tipografică în limba română, se reorganizează învățământul. Activitatea literară, continuată de învățați precum Varlaam, Ureche, Udriște Năsturel, Daniil Panoneanul, Simion Ștefan, Eustratie logofătul ș.a., reia unele dintre direcțiile epocii anterioare (traduceri, umanism erudit, afirmarea descendenței latine) și introduce în procesul câștigării identității naționale probleme noi (cele ale limbii române literare, ale raporturilor ei cu alte limbi romanice, ale unității naționale și religioase). Prin intermediul istoriografiei umaniste poloneze și al manualelor kievene devin cunoscute o seamă de elemente ale tradiției antice (figuri mitologice, eroi politici ai Antichității și vorbele lor memorabile etc.), precum și unele noțiuni de poetică existente în cadrul gramaticilor de colegiu (excerpte din *Gramatica* lui Meletie Smotritki, traduse de Staicu grămăticul de la Târgoviște). De sursă kieveană, având la bază *Lexiconul* lui Pamvo Berinda, sunt și o serie de manuscrise românești cu caracter lexicografic, prin intermediul cărora deveneau de asemenea cunoscuți unii termeni de teorie a literaturii și o serie de personaje mitologice.

Și totuși formele acute ale luptelor confesionale și politice influențează negativ atât receptivitatea culturală, cât și afirmarea creatoare. Nu atât fondul disputelor confesionale, care, de fapt, nici nu mai puteau prezenta elemente noi, pozițiile/tezele fiind definite, cât felul în care era respinsă discuția asupra dogmelor va readuce în prim-plan obtuza formulă *non legitur*. La 27 octombrie 1639, Meletie Sirigos, în biserica Patriarhiei din Constantinopol, îl atacă în termeni drastici pe filosoful neoaristotelian Teofil Coridaleu și poruncește, din ordinul patriarhului și al sinodului, să nu citească

nimeni *Mărturisirea* lui Chiril Lucaris: «Iar cel ce va citi, va fi izgonit din biserica lui Hristos». Din fericire, respingerea tezelor lui Lucaris de ortodoxia română nu s-a făcut prin intermediul incriminării filosofiei, iar curentul neoaristotelismului a fost în țările române unul dintre elementele care au contribuit din plin la structurarea platformei ideologice a învățaților români, chiar în cursul sec. al XVII-lea. Alături de influența kieveană și de activitatea elevilor lui Coridaleu, tipăriturile grecești de la Veneția și contactele învățaților români cu centre culturale din Răsărit (Constantinopol, Kiev) și Apus (Padova, Viena, Londra) au dus la o considerabilă lărgire a orizontului lor cultural. Ceea ce este esențial în definirea renașterii românești constă în faptul că, în această etapă, cultura română are vigoarea de a naturaliza influențele cele mai diferite (de la receptarea antitrinitarismului în *Divanul* lui Cantemir și până la includerea unor scrieri apocrife în *Viețile sfinților* a lui Dosoftei și chiar în *Biblia de la București*) fără a-și teme ființa. Naționalizarea serviciului liturgic, începută sporadic în secolul anterior prin unele tipărituri coresiene, își găsește în vremea lui Dosoftei și a lui Teodosie Veștemianul realizarea deplină. Traducerea și tipărirea *Bibliei*, începută și parțial realizată, într-un cerc restrâns de cărturari, din inițiativa calvină, la 1582, se realizează integral, în 1688, prin conlucrarea învățaților din toate provinciile românești. Reluarea unora dintre inițiativele umanismului românesc denotă preocuparea pentru stabilirea unei tradiții culturale românești (vezi, de pildă, propunerile de sanctificare a unor sihaștri moldoveni introduse de Dosoftei în cuprinsul *Vieților sfinților* pe care le tipărește la Iași). Definită prin trăsături pertinente față de culturile pe care le moștenește și față de cele cu care vine în contact, cultura românească își fixează în această epocă și modelul ideal de creator, în portretul căruia erudiția mai deține încă o pondere însemnată, dar capacitatea creatoare intră și ea între criteriile de apreciere. Totodată, acum se impune conștiința ficțiunii literare. Un singur exemplu dintre multele posibile: convorbirea lui Milescu, la numai câteva luni după venirea lui în Rusia (1671) cu Simeon Polotki,

Epifanie Slavinetki și Paisie Ligaridis, așa cum se află ea consemnată într-un manuscris rusesc aproape contemporan cu evenimentul, reprezintă neîndoielnic o confruntare de cunoștințe dogmatice, dar și o confruntare de atitudini, în cadrul căreia Milescu se diferențiază destul de vizibil de primii doi dintre conlocutorii săi prin faptul că el face diferențierea dintre parabolă și istorie, în timp ce Polotki respinge chiar și sensul alegoric, admițând numai sensul literal al textului sacru. Tipărirea de către Dosoftei, la începutul *Psaltirii* sale în versuri (1673), a recomandărilor de lectură bazate pe cele patru sensuri ale textului indică o relație activă cu textul literar, lucru pe care, de altfel, îl arată cu prisosință și rezultatele efortului său artistic de versificare a psalmilor.

Cel mai de seamă câștig pe care istoria literaturii române îl va avea la finele epocii de renaștere stă în crearea unei opere originale de ficțiune: *Istoria ieroglifică*.

CONFIGURAREA RAPORTURILOR CU LITERATURA UNIVERSALĂ. CĂRȚILE POPULARE

Definirea cărților populare presupune convergența mai multor criterii. Primul și cel mai uzitat este criteriul circulației. Acest criteriu nu este *specific* cărților populare, nu poate fi decât un auxiliar în determinarea structurii lor; el este rezultatul apartenenței unei cărți la domeniul cărților populare, iar nu criteriul de definire a acestei apartenențe. Circulația cărților populare poate fi studiată cu mijloacele sociologiei literaturii. Materialul faptic îl constituie însemnările de carte, însemnările copiștilor, atestarea prezenței unei cărți în diferite biblioteci, iar pentru perioada mai târzie, din jurul lui 1800, eventualele stabiliri ale tirajelor. Rezultatele studiului pot defini rolul și funcția acestor cărți în diferite epoci și în diverse medii sociale, dar nu pot determina diferența dintre opera de autor, opera cu autor fictiv etc., categorii incluse cărților populare tocmai pe baza criteriului circulației. Romanul eroic, romanul de aventuri, romanul erotic nu circulă pe cale orală în *integritatea* lor[1], iar circulația orală independentă a unor elemente unitare nu poate fi luată în considerație din punct de vedere statistic, pentru că nu vom ști niciodată de câte ori s-a recitat sau ba o anumită fabulă sau un pasaj de sine stătător, sau de câte ori a fost rostit un proverb. Urmele circulației trebuie căutate în schimbările din planul formal.

---

[1] I.C. Chițimia și Dan Simonescu, în *Studiul introductiv* la *Cărțile populare în literatura românească*, București, Editura pentru literatură, 1963, p. XVI, admit că „numai narațiuni și rezumate din cărțile populare au avut printre țărani o circulație orală".

Descendența sau ascendența cărților populare prin păturile sociale este greu de probat în cazul unor clase sociale «nivelate prin lipsă de cultură»[1]. Dacă teoria descinderii cărților populare din păturile înalte spre clasele de jos și a infiltrării acestor cărți în folclor nu este dovedită (majoritatea copiștilor și traducătorilor de cărți populare sunt dieci, călugări, ba chiar copii în casă, ucenici de prăvălie[2] etc.; traducerea romanului *Varlaam și Ioasaf* de către Udriște Năsturel, atestarea, în B.A.R. 2183, a unui alt manuscris, tradus de... sau în posesia lui Ioan, protopop la mănăstirea Bodesculului, sunt cazuri izolate), în schimb este vădit că perceperea caracterului de ficțiune al acestor cărți survine mai întâi între oamenii cultivați, care puteau avea cunoștință de izvoarele istorice exacte asupra unor fapte și personaje din cărțile populare. E drept însă să ne întrebăm dacă din mărturiile citate de obicei (Miron Costin[3], stolnicul Constantin Cantacuzino) reiese și perceperea caracterului de *ficțiune artistică* pe care l-ar avea aceste cărți. Vădit că nu. De altminteri ar trebui să extindem întrebarea asupra întregii noastre literaturi vechi, și studiul sociologic ar avea de urmărit epoca în care se impune conștiința ficțiunii artistice, pentru că ea echivalează cu intenția scriitoricească. Intrarea în universul ficțiunii este marcată în basmul popular prin formule stereotipe; cărțile populare, prin titluri și ton, mărturisesc dimpotrivă intenția de a inspira încredere, de a părea adevărate (unele chiar sunt mai mult decât s-a crezut)[4]. Caracterul cărților populare, așa cum apare precizat în secolul al XVIII-lea în numeroase predoslovii este:

[1] Părerea lui Hasdeu, în *Ochire asupra cărților poporane - Cuvente den bătrâni*, Leipzig, București, II, 1879-1880, p. XXII; v. și p. XVIII.

[2] G. Strempel, *Copiști de manuscrise românești până la 1800*, București, Editura Academiei, 1959, passim, precum și *Catalogul manuscriselor românești*, vol. I-IV.

[3] Miron Costin, *Opere*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958, p. 89.

[4] I.C. Chițimia și Dan Simonescu, *op. cit.*, p. XII, nota 1.

«eticesc și de zăbavă»[1]. Eticesc va să însemne că instrucția era îndreptată în primul rând spre educația morală a individului, dar aceasta nu înseamnă că se reducea la atât. Cărțile populare ar putea fi clasificate cu destulă ușurință după ramura științei (ulterior distinctă) pe care, la acea epocă, o înlocuiesc: zoologia - *Bestiariile, Fiziologul*; mineralogia - *Lapidariile;* istoria - *hronografele, romanele pseudo-istorice;* geografia - *cosmografiile* etc. Pentru a fi mai verosimile, unele cărți populare sunt atribuite unor autori fictivi *(Gromovnicul lui Iraclie împărat)*[2]. Urmărind o problemă - cărțile populare -, stabilite prin enumerare, iar nu definite structural -, studiul circulației cărților populare consideră, în fapt, evoluția istorică a mentalității diverselor epoci raportată la aceste cărți. În direcția aceasta s-au orientat, la noi, studiile lui N. Iorga[3]. Acesta este și scopul (singurul mărturisit de N. Cartojan în laconica prefață a *Cărților populare în literatura românească*)[4] cercetării în domeniul cărților populare. Dacă orientarea generală spre studiul epocilor de cultură, cu consecințele lor asupra traducerilor dintr-o limbă sau alta a cărților populare, este vizibilă în structurarea celor două volume ale lucrării lui Cartojan, în alcătuirea fiecărui capitol există anumite criterii de organizare care atestă o preocupare anumită pentru studiul formelor. Altfel, autorul nu teoretizează prea mult în jurul problemei. Stadiul cercetărilor impunea, în primul rând, strângerea și ordonarea cronologică a unui material foarte bogat.

[1] Al. Duțu ia în considerare cărțile «desfătătoare sau de zăbavă» în cap. I (pp. 23-65) al cărții sale *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, Editura Academiei, 1968, iar cele eticești fac obiectul lucrării *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, București, Editura Academiei, 1972.

[2] B.P. Hasdeu, *op. cit.*, p. XXXI.

[3] Mai ales *Faze sufletești și cărți reprezentative la Români cu specială privire la legăturile «Alexandriei» cu Mihai Viteazul*, în *Analele Academiei Române, Mem. sect. ist.*, seria II, t. XXXVII.

[4] «textele poporane constituie pentru noi prețioase documente culturale, prin mijlocul cărora putem pătrunde și înțelege mentalitatea generațiilor dispărute», în *Prefață* la vol. I - *Epoca influenței sud-slave*, București, Editura Casei Școalelor, 1929, p. V.

Definindu-l lapidar pe Cartojan «un savant eminent»[1] Călinescu rezuma fiziologia insului abstras de preocupările mărunte ale vieții cotidiene, dedicat unor probleme prea puțin cunoscute publicului larg[2]. Valabilă ar fi această descifrare a subtextului propoziției lui Călinescu, dacă n-ar exista și acel revers al «activității savante», și anume convingerea lui Cartojan că face o operă națională foarte necesară și că, pentru ducerea la bun sfârșit a dificilei întreprinderi, e nevoie a crea și școală în cercetare. Și într-adevăr, de o mare importanță a fost aplecarea lui Cartojan asupra domeniului cărților populare și, mai larg, al istoriei literaturii române vechi, pentru că a obișnuit un mare număr de cercetători[3], cu studiul serios și prob al manuscriselor, edițiilor, izvoarelor externe, cu problemele filologice, cu criteriile de datare și de stabilire a filiației textelor. În această direcție, opera lui Cartojan - *Cărțile populare în literatura românească* - excelează. Lucrarea duce în circuitul internațional multitudinea de variante și de probleme specifice circulației cărților populare pe sol românesc, oferind totodată istoricului literaturii române un material vast, altminteri greu accesibil, un material de date și fapte care numai în cazuri rare mai are nevoie de a fi controlat.

Cum urmărește în studiul cărților populare legătura acestora cu folclorul, Cartojan are în vedere elementele care intră în circulația orală, în reprezentările iconografice etc. Legătura cărților populare cu folclorul este generată, după distincția pe care o făcea Hasdeu, de *caracterul poporan* al acestor cărți, caracter care, subiacent, slujește și el la definirea categoriei cărților populare.

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941, p. 831.

[2] În acest sens concordă a-l prezenta și două evocări, a lui Dan Simonescu - *N. Cartojan (1883-1944)*, în *Revista istorică română*, LV, din 1945 și a lui I.C. Chițimia - *N. Cartojan*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 3, 1966.

[3] În cadrul Seminarului de istorie a literaturii române vechi și la revista acestui Seminar - *Cercetări literare* - colaborau: Ariadna Camariano, I.C. Chițimia, Al. Ciorănescu, Emil Turdeanu, Dan Simonescu ș.a., v. - I.C. Chițimia, *art. cit.*, p. 463.

Acest criteriu, în măsura în care, legat de cel al circulației, are finalitatea emiterii unor considerații de psihologie socială, folosește iarăși cărțile populare ca simplu instrument de investigație. Caracterul poporan include însă două laturi: cea de mai sus, referitoare la sociologia gustului literar și a receptării; alta, considerând *materia* cărților populare ca o *premisă* a adoptării lor. Materia aceasta, având inițial sorginte folclorică, permite poporului a se recunoaște într-însa, de unde larga răspândire a cărților populare, formate din elemente cunoscute în genere[1]; tot de aici și perenitatea acestor cărți. Cum însă cărțile populare nu se traduc doar, ci se transformă de la o epocă la alta și de la un popor la altul, este mai greu de spus ce anume permite identificarea *perenității* unei cărți. Studiile care descoperă originalul (formă primară?) unei povestiri sau al unui episod pleacă de la anumite similitudini de *anecdotă*. Urmărirea unui motiv epic în folclor, în cărțile populare și în literatura cultă poate remarca, și poate demonstra chiar, dependența unei lucrări față de o alta. Există însă dificultăți în definirea unităților epice. Unul dintre cele mai răspândite sensuri în care este luat motivul literar este acela de nucleu epic foarte redus, un fel de ultimă de-compunere a materialului epic. Este vădită însă imposibilitatea limitării sigure a motivului astfel definit față de temă, sau, mai degrabă față de teme, comparatiștii acordând celor doi termeni, de multe ori, valori sinonime.

---

[1] M. Gaster, *Literatura populară română*, București, Editura Ig. Haimann, 1883, p. 145 (despre *Zadig*): «Această carte, deși însăși în forma în care se află astăzi nu este deloc populară, totuși are toate elementele pentru a deveni populară, căci se compune din povești și istorii foarte cunoscute și foarte răspândite». M.Ciobanu, în Prefață la *Viața lui Bertoldo, Cărți populare*, București, Editura pentru literatură, B.P.T., 1968, p. XX: «Considerăm că lectorul a aflat în cărțile populare confirmarea tipărită a unui fond anecdotic dinainte cunoscut, în forme mai mult sau mai puțin depărtate textului». Aceste opinii privesc cunoașterea elementelor formative ale cărților populare. Pentru originea folclorică a acestor elemente v. I.C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, Editura Academiei, 1972, pp. 351-353.

Care sunt însă limitele de-compunerii epicului și unde devine fragmentul epic irecognoscibil, în câte motive sau trăsături fundamentale se împarte o temă etc., nu se poate preciza.

Importante sunt - privind de astă dată lucrurile din perspectiva teoriei literare în genere și nu din aceea a comparatismului - două caracteristici luate mai puțin în seamă ale motivului: caracterul său mobil (etimologic derivat de la *movĕo - movēre*) și repetabilitatea sa. Aceste două caracteristici, comune și aplicării termenului în celelalte arte (în artele decorative, unde înseamnă ornament liniar repetat, în muzică, unde asigură unitatea unei opere prin repetarea combinației armonice, ritmice etc.), îndreptățesc, într-o urmărire diacronică, realizarea unei viziuni evolutive a epocilor și curentelor literare. Un motiv literar predilect într-o anumită epocă poate permite considerații asupra fizionomiei acestei epoci; modalitatea de a trata însă într-o epocă un motiv care revine persistent în *întreaga* istorie a literaturii poate permite și o definire a trăsăturilor epocii prin raport cu celelalte. Astfel, în clasicism, un motiv ar apărea cu o puternică latură morală și moralizatoare, în romantism ar fi liat direct personalității artistului care-i infuzează o puternică notă subiectivă, în epocile manieriste linia motivului ar fi încărcată de o ornamentație excesivă etc. (considerațiile acestea privesc, în trăsăturile extrem de generale, o posibilă urmărire a unui motiv care traversează mai multe curente).

Urmărirea sincronică a unui motiv în literaturile naționale permite considerații etnopsihologice.

Dreapta așezare a motivului literar este *în cadrul unei cărți*, pentru că în funcție de structura acesteia nucleul epic își dobândește exacta valoare. Și trebuie remarcat că principala caracteristică a cărților populare este tocmai alcătuirea lor laxă, care permite nucleelor epice, indiferent de dimensiunea lor (proverb, parabolă, pildă, fabulă, episod), să aibă o existență independentă. Atât perenitatea, cât și mobilitatea cărților populare derivă din caracteristicile lor formale. Personajele sunt tipuri literare (caracterele complexe, sondajul psihologic asupra firilor indecise lipsesc) în jurul cărora se

coagulează situații-tip. Elementele care intră în structura cărților populare pot diferi după epocă și țară, schema epică asigură esența: relația de un anumit tip între termeni.

Schema denumește tipul de relație care poate exista între elementele unei cărți și care rămâne identic atunci când elementele sunt înlocuite prin altele similare (din aceeași clasă), în funcție de mentalitatea epocii sau de terenul etnic; structura denumește schema *realizată* prin elemente specifice unui moment al evoluției, în așa fel încât acestea să fie concordante cu compoziția și viziunea generală a operei.

Ca structură, cărțile populare sunt deschise și mobile, ca tip de relații ele ilustrează schemele esențiale.

Diferitele nivele ale operei asupra cărora acționează traducerile, transformările, contaminările, prelucrările atestă în cazul cărților populare o mobilitate deosebită.

La nivelul lexical, cărțile populare suferă mai ușor penetrația termenului din limba populară sau a termenului dialectal, deși uneori acționează asupra copistului tendința copierii *ne varietur*, imprimată de scrisul religios. În privința vocabularului mai interesează valoarea nouă pe care o pot dobândi cărțile populare pentru literatura actuală, atât în primenirea vocabularului poetic (vocabular a cărui nutrire din lexicul arhaic este vizibilă, ca și propensia spre cuvântul cu etimon slav, mai vag, mai net opus stilului științific), cât și în folosirea cu valoare stilistică a arhaismului. Această valoare este nouă pentru că folosirea arhaismului de către scriitori actuali este intenționată, pe când în cărțile populare cuvintele, devenite mai în urmă arhaisme, erau curente. Altfel spus, găsim acum valori expresive acolo unde era doar intenție tranzitivă. Calcul lingvistic, influența sintaxei limbii din care se traduce au importanță în studiul cărților populare numai în măsura în care pot prilejui identificarea filiației unui text. În rest, acestea relevă aceleași caracteristici observate la nivelul vocabularului.

Locuțiunea, prin sâmburele epic pe care îl poate conține, prin raportarea la situația care a generat-o, ocupă o treaptă intermediară

(între fenomenul pur lingvistic și cel stilistic). Ea poate fi pusă în legătură cu un context genetic[1], poate, de altfel în aceeași măsură ca și cuvântul, să aibă o istorie proprie. De asemenea, locuțiunea poate porni de la un proverb (ex.: «a o lua la sănătoasa»). Locuțiunea dobândește sensuri diferite în funcție de context, înțelesul deplin fiind relevat de relația cu un alt element (compară: «Iar odânăoară un slujitor s-au înșălat *de-au făcut silă* unii muierii de i-au luat o găină cu sila»[2] «... Iuliia, fata lui Amulie caria o au fostu prinsu un om cu sila. Și cum *i-au făcut sâlă*, cum au și purces gria cu doi cuconi deodată»[3]; aici operează și interdicția tabuistică). Locuțiunile interesează în studiul mijloacelor stilistice în măsura în care pot fi relaționate cu proverbele și în măsura în care pot mărturisi un «indice de refracție» specific în preluarea temelor literare generale. Ele nu sunt specifice domeniului cărților populare, dar abundă în special în aceste cărți.

Caracteristici ale locuțiunii, dar o legătură mai strânsă cu proverbul, prin referirea la o situație epică inițială și prin caracterul mai autonom, are zicătoarea. Mai sec definită: ea este un termen dintr-o construcție binară deschisă și se află într-un raport de complementaritate cu contextul.

Proverbul, maxima, parabola pot să apară izolat de context, dar acest context este bănuit. Încercând să determine caracteristica generală a proverbelor și aspectul lor metaforic, Pavel Ruxăndoiu, în lucrarea citată mai sus, enumeră următoarele categorii incluse în clasa proverbelor: «Caracterul extrem de eterogen, din punct de vedere etnic și genetic, al proverbelor duce la o mare varietate structurală, ale cărei trăsături generale și limitative sunt greu de precizat. Cercetătorul este obligat să includă în aceeași categorie vechi sentințe populare, poante sau replici desprinse dintr-o snoavă,

[1] P. Ruxăndoiu, *Aspectul metaforic al proverbelor*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura Academiei, 1966, pp. 94-113.

[2] I.C. Chițimia și Dan Simonescu, *op. cit.*, vol. II, p. 262 (hronograf-ms. B.A.R. 4793 - f. 273 v.).

[3] *Ibidem*, p. 245 (este reprodus hronograf, ms. B.A.R. 86-f. 128).

formule moralizatoare în spatele cărora bănuim o fabulă, versuri izolate de contextul lor poetic, vorbe memorabile ale unui personaj istoric, maxime biblice, parabole orientale contrase într-o frază etc. și să le intuiască anumite caracteristici comune»[1]. Se observă din această enumerare caracterul *relațional* pe care îl au toate formele numite, rolul lor apropiat de cel pe care îl are sinecdoca (aceasta atât în raport cu contextul genetic, cât și cu contextele de aplicare, pentru a păstra terminologia autorului citat)[2].

Contextul genetic poate fi uneori lămurit, el are o legendă[3]; cel mai adesea el este însă presupus. Rezultatul aplicării proverbului este stabilirea unei comparații între planul narativ care l-a generat și planul narativ la care se aplică. În cazul existenței planului narativ genetic (fabula și morala sa) sunt presupuse contextele la care poate fi aplicată morala. Aceste două posibilități principale de aplicare a proverbului definesc caracterul său de element de relație.

Prin proverb se stabilește totodată o relație între fondul etic comun și exprimarea specific-etnică. Definind o noțiune a fondului etic (nu are importanță dacă acest fond etic poate fi localizat prin compararea proverbelor diferitelor popoare sau dacă îi presupunem o geneză policentrică) proverbul o îmbracă lapidar în forme specifice unui popor sau altuia. De asemenea, pot exista pentru aceeași noțiune etică mai multe forme de exprimare. Exprimarea ideii de injustiție, de pildă, presupune necesar o scară ierarhică ale cărei elemente pot diferi (dacă exemplificarea se face cu mijloacele fabulei: lupul și mielul, leul și iepurele etc.) în raport cu o ierarhie pe care tradiția populară o consemnează[4]. Importantă este existența

[1] P. Ruxăndoiu, *art. cit.*, p. 95.

[2] *Ibidem*, pp. 99 și 103.

[3] Iată una, hazlie, în culegerea de proverbe a lui Iordache Golescu: Acum scuipă-ne și ne lasă (mergând un tânăr cu o tânără la biserică să să cunune, preotul în loc d-ale cununiilor le citea d-ale botezului și ajungând la troparul unde zice și suflă asupra lor, a zis către tineri: „întoarce-vă-ți ca să vă suflu"; tinerii supărându-să dă prostiia preotului îi ziseră: „la halul ce ne-ai adus, scuipă-ne și ne lasă"; și să zice ca o pildă către cei ce ne aduc la dăznădăjduire» - în ms. B.A.R., 213 -f.4).

[4] S. Fl. Marian, *Ornitologia poporană română*, Cernăuți, 1883, vol. I, p. 134, legenda: *După ce și-au ales păsările Împăratul...*

ierarhiei și stabilirea unor corespondențe între un animal și o calitate sau un defect uman (v. exemplificările din *Floarea Darurilor*[1], trase la rândul lor din *Fiziolog* și din fabule esopice, apoi, pentru universul ierarhizat, *Poricologosul, Opsarologosul*, sau, pe teren occidental, *Lapidariile).* Elementele între care se stabilește corespondența, precum și cele care formează scara ierarhică pot însă diferi de la un popor la altul, precum pot diferi tropii, iară nu ideile.

Apariția proverbului în florilegii marchează numai raportarea la principiul etic; «pura plăcere paremiologică» e resimțită mai în urmă, aici deocamdată rostul e transmiterea «înțelepciunii». Gruparea proverbelor în jurul unui principiu etic le dă alt rol decât atunci când ele apar într-un text spre a sublinia sau rezuma desfășurarea acțiunii. Gaster ar înțelege prin fond etic ceea ce este cuprins numai în maximele filosofilor, căci iată cum vede el relația maximă-fabulă-proverb: «Trecerea de la maximă la proverb o face fabula, care, precum am văzut, nu este altceva decât încadrarea unei maxime generale în figura unei povești speciale (- teoria lui Lessing, explicată în aceeași lucrare de M. Gaster - *n.n.*) și moralizațiunea sau învățătura cu care se sfârșește fabula a trecut adesea în gura poporului, ca proverb sau locuțiune proverbială»[2]. Termenii relației există însă în fraza de mai sus. Așijderi există și observarea unei diferențieri între maximă și proverb, diferențiere care ține de caracterul mai plastic al celui din urmă, precum și de permanenta raportare existentă între elementele relației exprimate de proverb și o anumită scară ierarhică a corespondențelor virtuților și viciilor. Aceasta în timp ce maxima poate opera cu termenii abstracți necesari, stabilind numai relația între termeni. De aici traductibilitatea deplină a maximei. Iată de pildă, tot în *Floarea Darurilor:* «Solomon au zis: „Mai bună iaste înțelepțiia decât toate bogățiile

[1] În *Floarea Darurilor*, cap. XIV - *Păcatul nebuniei*: «Încă: Mai bine să te întâmpini cu un leu și cu un urs când le iau puii, decât cu nebunul când iaste mânios»... etc.

[2] M. Gaster, *op. cit.*, p. 198.

lumii"»[1], dar, pentru a ilustra aceeași virtute (înțelepția), există și formulări diferite etnic. În traducerile de cărți populare un proverb este înlocuit atunci când traducătorul simte o construcție nefirească, iar pentru un traducător construcție nefirească nu poate fi decât aceea care ține de specificul fiecărei limbi[2]. Principiul etic în jurul căruia se face gruparea proverbelor și maximelor asigură unitatea capitolelor și constituie liantul eventualelor aluviuni. Totodată, apariția proverbelor ca unități independente față de un context epic le mărește polisemia (pentru a defini astfel numărul mai mare de contexte la care proverbul se aplică mental în acest caz). Persistă însă un anumit nucleu semantic, relaționat cu ideea etică.

Aceeași schemă (corespondența binară de tip sinecdotic) este manifestă și în cazul enigmelor și ghicitorilor. Acestea constituie, în schema traseului, momentul *probei inteligenței*, putând fi una dintre manifestările luptei (lupta cu monstrul, de pildă). Definiția lor cea mai largă este însă aceea de alegorii deschise și finite[3]. Ambiguitatea este posibilă prin referirea la multiple serii de relații de același tip. Căile de realizare a ambiguității oscilează între maxima generalitate a planului narativ și convergerea tuturor detaliilor planului narativ spre un alt răspuns decât cel exact. Inițial, în cadrul cărților de *Întrebări și răspunsuri (Joca monachorum)* predomină caracterul enigmistic, pentru ca majoritatea manuscriselor din secolul al XVIII-lea să certifice deplasarea spre menirea pedagogică a transmiterii informațiilor privitoare la biserică și *Biblie*[4].

[1] Pentru înțelepție - cap. XIII, în I.C. Chițimia și Dan Simonescu, *op. cit.*, vol. II, p. 282.

[2] V. și I.C. Chițimia, *Paremiologie*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IX (1960), pp. 461-484.

[3] T. Vianu, *Despre stil și artă literară*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 107, cu precizarea: «Deși deschise, deoarece comparațiile care le constituie sunt numai *completabile*, dar nu *complete*, ghicitorile sunt totuși comparații virtualmente finite, deoarece termenul regăsit al comparației completate în cele din urmă este o idee sau o impresie bine constituită...».

[4] V. Al. Ciorănescu, *Întrebări și răspunsuri*, în *Cercetări literare*, I, 1934, pp. 37-82.

Voite sunt ambiguitatea și polisemia în formulările predictice (cărți de ghicit, gromovnice, treptenice, coliadnice, bobi-*Roata lui Solomon;* unele dintre acestea cuprind o serie de învățături trase din *Biblie* sau din literatura patristică). Dacă în cazul enigmelor și ghicitorilor relația presupunea un termen care să rezume exact planul narativ, aici formularea este concepută în așa fel încât să poată fi aplicată unui număr cât mai mare de situații, eventual chiar contradictorii[1].

Fabula, parabola, pilda se încadrează acestei scheme, ele conținând planul narativ și substratul alegoric rezumat sau explicitat de morală și tâlcuire. Desprinzându-se din structura cărților populare, aceste elemente, care pot avea și ele un caracter unitar, au căpătat cel mai adesea circulație independentă în folclor sau au intrat în alcătuirea altor cărți populare. Ceea ce probează faptul că aceste unități nu sunt considerate ca atare în mod arbitrar, ci alcătuiesc un nivel reprezentativ în formarea cărților populare.

La diverse nivele - lexical, parimistic, alegoric - se observă o structură binară a elementului în sine, de unde caracteristica de element de relație între două planuri (plan narativ-morală, formulare predictică-planuri de aplicare) și, totodată, caracterul de relativă independență prin raport cu un plan superior sau cu o schemă mai largă.

Episoadele, parabolele, proverbele care trec dintr-o carte populară în alta (din *Fiziolog* și *Alexandrie* în *Floarea Darurilor*, din *Archirie și Anadan* în *Viața lui Esop;* altele care sunt comune ciclului solomonian și cărții lui *Archirie și Anadan* etc.), limitele labile dintre episoade, circulația independentă (*Istoria lui Skinder* și *Sindipa, Erotocritul* și *Filerot și Anthusa*) dovedesc materia comună și structura formală similară a acestor cărți.

[1] Ex.: «Din plug partea boilor sănt paile, așa și tu, oame, din strânsoare ta îț iaste osteneala» sau: «Spre dobitoace vei avea parte, numai nu-i va fi îndestulat de sănge, având boală îndestulată făr' de vindecare, nu o poți pune la arătare» etc. din ms. B.A.R. 1739, f. 46.

Romanul eroic are în compoziția sa apologuri, fabule, maxime, proverbe, locuțiuni etc. Mai mult, el poate avea în întregul său caracter exemplar. Diferența dintre romanul eroic cu caracter exemplar și florilegiu (înțelegând aci și culegerile de fabule centrate în jurul unui personaj, proverbele lui Archirie etc.) este numai în planul formal; amândouă sunt deschise receptării, dar sunt de tipuri diferite. Ele ilustrează cele două scheme principale: *traseul* și *cadrul.* Aceste două scheme formale pot fi opozitive, complementare sau subsumate. Aparent, schema traseului este coercitivă pentru că presupune succesiunea episoadelor într-o ordine necesară. În fapt, această schemă apare rareori integral (*Alexandria*); majoritatea cărților populare ce pot fi socotite ca uzând de această schemă reprezintă un episod sau altul al acesteia, care, dezvoltat, capătă proporțiile unei cărți. Numai în acest sens, dacă găsim într-o carte două elemente (de pildă: *nașterea miraculoasă* și *inițierea*) ele trebuie să se afle într-o succesiune necesară. Mai evident la cărțile care cuprind schema integrală este faptul că există această succesiune tocmai pentru că schema traseului rezumă traiectul existențial (succesiunea este cea cronologică). Cu aceste precauțiuni luate, putem avansa: în schema *traseului,* tipul de relație între elemente este cel de succesiune. În schema *cadrului,* tipul de relație este corespondența binară. Traseul are caracter exemplar și poate îngloba și el corespondența de tip binar, dar numai printr-un tip de alegorie interpretativă (luând în considerare planul narativ ca o *fabulă fără morală - «De te fabula narratur»).*

De asemenea, există corespondență de tip binar în pildele și proverbele din romanele care ilustrează schema traseului.

În cadrul schemei traseului pot fi distinse, după tipul de personaj, două modalități de realizare: prima și cea mai importantă este aceea a *traseului eroului.* A doua este aceea a *traseului personajului esopic.* Prima se apropie de tipul basmului, a doua de al snoavelor, de genul celor coagulate, în folclor, în jurul lui Păcală, ceea ce se observă lesne, fie și la o sumară comparare a *Vieții lui*

Bertoldo cu tipul stabilit pentru ciclul snoavelor despre Păcală de utila lucrare *La Typologie bibliographique des facéties roumaines*[1].

Diferența între aceste modalități pornește de la momentul inițiatic deosebit și de la utilizarea schemei mahiei (în primul caz proba luptei; în al doilea, proba inteligenței). Tipul personajului esopic, la care se adaugă: Bertoldo, Simplicius, personajul picaresc, Păcală, Nastratin, Eulenspiegel etc., percepe și denunță universul fals (contradicția aparență-esență). Este un disimulat. Direcția cărților de acest tip este etică și criticistă.

Traseul eroului se prelungește în tărâmul fabulosului. Gesturile eroului *probează* virtutea și vitejia. Cadrul este fabulos, gesturile arhetipale.

Distincțiile se observă chiar și în înfățișarea exterioară a celor două tipuri: personajul esopic și similii săi au un portret quasi-identic[2]; descrierea eroului cuprinde imaginea despre frumosul fizic, căruia i se adaugă agerimea în luptă și magnanimitatea. Pildele referitoare la erou vin să sublinieze tocmai aceste calități: «Și iar ieși un om înainte lui Alexandru și zise: - Miluiește-mă, împărate! Alexandru îi dete o cetate cu ținutul ei. El zise: Împărate, nu mi să cade mie să fiu eu în cetate! Alexandru zise: - Nu socotesc eu cum ți să cade ție, ci socotesc cum să cade mie să-ți dau!»[3]. *Uciderea tatălui* este în *Alexandria* o urmare a oracolului, dar și a voinței eroului de a împinge limitele cunoscutului, prin probă[4]. Un fel de aplicare

[1] Cornelia Sabina Stroescu, *op. cit.*, I-II, București, Editura Academiei, 1969, *V. Le cycle de Păcală*, nr. 3000, vol. I.

[2] Esop era «grebănos și malecos, grumazii îi era strâmbi și nasul îi era cârn-bâcârn, negru la obraz și buzat... etc.», Bertoldo: «cu capul mare, lungăreț, ca un ou, cu părul roșu și rătunzat, urduros la ochi și genele pre margini roșii... etc.» (După cum se vede, în descrierea urâtului, invenția portretistică este neostoită. Portretul eroului nu este atât de detaliat.).

[3] *Alexandria*, în I.C. Chițimia și Dan Simonescu, *op. cit.*, vol. I, p. 78.

[4] *Ibidem*, p. 16: «Netinav zisă: - Știu, de la un fecior al mieu voiu muri. Alexandru gândi: „Fecior n-are; vedea-voi eu, fi-va aceasta? Și-l împinsă din foișor jos. Atunci grăi Netinav: O, sufletul meu, Alexandre! Crez, spusu-ț-am eu, că voiu muri de la un fecior al mieu? Și tu-mi ești fecior, și nimenea n-au știut, fără numai Olimpiiada... Și Netinav muri».

psihanalitică ar găsi aci certificate imboldurile expeditionare de mai târziu ale lui Alexandru.

Pildele în centrul cărora se află personajul esopic trebuie să ilustreze istețimea acestuia. Procedeele cele mai uzitate sunt: afectarea simplității, crearea perplexității, dovedirea inteligenței. Acest procedeu, comun și în folcorul românesc lui Păcală (a cărui disimulare este formulată mai puțin pretențios, mai laconic și mai exact de locuțiunea populară: «a face pe prostul») extins ca procedeu de tehnică literară în romanele și povestirile care uzează de *ficțiunea străinului* (bunul sălbatic, ingenuul) se caracterizează prin întrebarea voit naivă asupra unor concepte și fapte, explicarea lor prin procedeul simulat al cercului mental închis, stabilirea discrepanței concept-realitate, relevarea unei corespondențe ascunse între lucruri. Întregul procedeu ține de factura enigmei, așa cum este ea definită mai sus, ca alegorie deschisă și finită.

Dincolo de aceste disocieri, o observație asupra rolului comun pe care îl au, în raport cu cele două tipuri, pildele: acela de a proba o calitate neîndoielnică, intrinsecă, dată. În romanul popular eroic *datum*-ul (caracterul eroic al personajului principal) este anunțat prin mijloace comune cu cele ale basmului (nașterea miraculoasă, comprimarea timpului inițiatic etc.). În romanele cuplului erotic *datum*-ul este *pasiunea*. Nu există dubiul, deliberarea, nașterea pasiunii. Legătura erotică a eroilor acestor romane apare spontan, nu există sondajul psihologic al stărilor incipiente. Peripețiile sunt doar probe ale iubirii (virtuții, eroismului - respectiv pentru eroină și erou). Probele sunt: lupta, deghizarea, *mal-entendu*-ul, precum și diferite forțe ale soartei potrivnice: pirați, animale monstruoase etc. Combinarea cu *călătoria* explică lipsa introspecției. Echilibrul dintre romanele de călătorie și cele de sondaj psihologic relevă inversa proporționalitate a celor doi termeni (cunoașterea eului prin cunoașterea lumii sau acționarea în spiritul maximei antice care certifică prevalența cunoașterii de sine asupra cunoașterii lumii). Comportarea personajelor este previzibilă. Elementele constitutive ale cărților pot fi comune și cunoscute, fără ca aceasta să constituie

o regulă. În schimb, înlănțuirea și deznodământul lor trebuie să fie previzibile. Această caracteristică a cărților populare poate fi pusă în legătură cu succesul lor. Caracterul previzibil permite adiționarea elementului nou, asigurându-i acestuia unitatea cu restul cărții. Traseul eroului poate căpăta noi episoade similare, dacă acestea nu alterează marca eroului (invincibilitatea în fața forței adverse). Personajul esopic, având de ilustrat, din schema traseului, proba inteligenței, se definește prin elemente (enigme, fabule, pilde, proverbe) care uzează de corespondența între două planuri. Cum acest tip de relație este specific schemei cadrului, personajul esopic apare în cărți populare în care schema traseului și cea a cadrului sunt *complementare*, fie că părțile care ilustrează aceste două scheme sunt distincte (*Viața și pildele lui Esop*[1], *Archirie și Anadan* - povestirea și culegerea de proverbe), fie că ele se interferează (*Bertoldo și Bertoldino, Eulenspiegel, Nastratin Hogea).*

Cele două scheme pot apărea în cadrul aceleiași cărți și *subsumate*. Romanele orientale (*Halima, Sindipa*) realizează un joc perpetuu al celor două scheme, la diferite nivele (În *Sindipa*, pentru a urmări compoziția mai succintă din schema traseului apar: nașterea miraculoasă, inițierea, lupta - dezbaterea în situație-limită; pildele se orânduiesc deci în cadrul ciclului dezbaterii, fiind antagonice, ca și în *Floarea Darurilor* - ordonarea virtuților și a viciilor; fiecare pildă poate conține, la rândul ei, fragmentar, schema traseului, în planul narativ - mai evident în *Halima*: călătoriile lui Sevah Thalasinos etc.).

Opozitive sunt cele două scheme atunci când le înțelegem ca două modalități diferite de organizare a unor elemente comune sau când le privim în legătura lor cu factorul receptor (predominanță etică sau predilecție spre fabulos). Realizate în «structuri semnificative», cele două scheme se succed întru influențarea

[1] Semnificativă în această privință este alcătuirea *Vieții lui Esop*, ca o complinire a pildelor. În compoziția *Vieții lui Esop* intră și o parte similară până în amănunt cu *Archirie și Anadan*, v. I.C. Chițimia, *Esopia în circulație europeană și românească*, în *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, p. 371.

spiritului public: direcția etică răspunde epocilor de fortificare a dogmei și de stabilitate - semnificativă data tipăririi *Florii Darurilor* - 1700; evaziunea, fabulosul, caracterul eroic răspund epocilor de lărgire a orizontului geografic, politic, fazei de emergență a mișcărilor social-culturale, în acest sens este semnificativă data tipăririi *Alexandriei* - 1794[1]. Această legătură cu factorul receptor rămâne încă a fi probată, și studiile sociologice au un teren fertil la dispoziție[2], putându-se prea bine ca legătura presupusă mai sus să fie infirmată. Din circulația manuscrisă este mai greu a desprinde semnificații privitoare la grupurile sociale și mentalitatea lor, deoarece mare parte din copiile manuscrise s-au pierdut, iar existența unei cópii nu poate fi atât de semnificativă ca tipărirea unei cărți populare. Se observă totuși că, în condițiile unei circulații diacronice neîntrerupte a acestor cărți, survin amendamentele epocii prin adăugirile copiștilor și cititorilor, adăugiri care atestă o înțelegere a cărții determinată de momentul istoric sau cultural.

Alexandria, de pildă, suferă un puternic amendament etic. Chiar primul manuscris cunoscut al acestei cărți[3] conține o însemnare relevantă: «Adecă eu, mult greșit și ticălos popa Ion, din sat din Sânpetru, scriș această carte ce să cheamă Alixandrie... să cetească și să socotiască bine ce este împărăție cești lumi deșarte și mângănoasă...».

Mai interesant - urmărind opoziția schemelor - este faptul că acest amendament putea proveni, pe teren românesc, din *Floarea*

[1] Considerăm data tipăririi ca relevantă pentru observarea legăturii dintre spiritul cărții și receptarea sa. Pentru definirea orientării traducerilor de la sfârșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, v. studiul lui Paul Cornea: *Ce ne dezvăluie traducerile de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea*, în *Originile romantismului românesc*, București, Editura Minerva, 1972, pp. 95-114.

[2] N. Iorga, *op. cit.*, p. 546, consideră mai ales influența cărților populare asupra spiritului public: ele au constituit «un *model de viață* pentru atâția dintre ai noștri, cari dacă n-ar fi fost aceste cărți în mințile lor, dacă n-ar fi aflat măcar indirect cuprinsul lor, *ar fi fost altfel, ori n-ar fi fost tocmai așa*» - s. a.

[3] Ms. B.A.R. 3821 - *Codex Neagoeanus.*

Darurilor, tradusă înaintea *Alexandriei*[1] și unde un capitol întreg, tradus la rândul lui din *Gesta Romanorum*, urmărește să aplice destinului lui Alexandru tocmai amendamentul eticii ecleziastice: «Când se prestăvi Alexandru, puseră-l boiarie lui într-o raclă de argintu poleită și cându-l duseră să-l îngroape mulți filosofi mergea după-nsul și așa începură a-l plânge: Iulia dzise: Acesta e cela ce împărăția răsărita și apusul și acumu în raclă cu patru picioare stă... Persam dzise: Nu era nici un lucru pre lume să stea înaintea lui Alexandru și să nu biruiască el și el nu putu să stea înaintea morții... Venic dzise: O, întunecate de minte, o, giudecatei năpăstuitoare, o, a bună rudă pierdzătoare, o, frumuseații gonitoare, o, bucuriei jeluitoare, o, îndrăznirei fugătoare, ce va face lume de acmu înainte deca muri Alexandru, marale împărat și noi cumu-l vrem uita și să nu-l plângem?»[2].

Un episod important al *Alexandriei* (descinderea în infern) primește în mai multe cópii manuscrise astfel de adausuri: «Frate cititoriule, care ți se va tâmpla a ceti pe această carte această istorie în car<e> scrie de unde ar fi intrat Alexandru întru aceea peștiră, carele zic să fie fostu iadul, eu n-am scris-o cu dovadă ca aceia care să fie de crezut, ce dup<ă> cum am aflat și eu scris de alți istornici așa am scris și eu ca să s<ă> afle aice. Iară lucru cu adevărat și cu dovad<ă> n-am pus fiindcă omul cu trup să între în iadu și apoi să mai ias<ă> de colo nicidecum nu s<ă> poate crede. Grigori dascal grăiești așa, dovidind dintru alte scripturi pentru aceasta fiindcă în iad numai Hristos au întrat; iară de au fostu altă peștiră unde au intrat Alexandru, de aceasta nu putem ști, iară în iad n-au întrat[3]».

[1] Chiar dacă nu se păstrează traducerea pe care N. Smochină și N.N. Smochină (în *Biserica ortodoxă română*, nr. 7-8 din 1962, pp. 712-741: *O traducere românească din secolul al XV-lea a cărții «Floarea Darurilor»*) o situează în secolul al XV-lea - 1492?, rămân totuși a fi luate în considerație ms. 559 și 4 620 B.A.R., care pot fi situate înaintea textului din *Codex Neagoeanus*. Textul din ms. 559 nu este luat în discuție de Cartojan, dat fiind numărul mic de pagini al acestuia - V. *«Fiorè di virtù» în literatura românească* în *Analele Academiei Române, Mem. sect. lit.*, seria III, t. IV, mem. 2, pp. 85-191.

[2] Ms. B.A.R. 4620, pp. 482-484.

[3] Ms. B.A.R. 6001, din 1802 - f. 80^{v}; scris de Grigorie, dascăl în Târnauca; – f. 38.

Nu spiritul unei cărți populare este definitoriu, cartea putând fi înțeleasă mereu altfel (pentru *Alexandria*: demonstrație a perisabilității celor omenești, mai ales a Faimei, hrană a dorinței de fabulos și de ținuturi necunoscute, suscitare a eroismului național prin pilda faptelor de vitejie ale unui popor redus numeric, exemplu de eroism mesianic[1] pentru viitorul pașoptist Eliade[2]; de unde încadrarea ei în diferite categorii: literatură etică, literatură pseudo-istorică, literatură romantică[3] etc.), ci tocmai schema sa, care îi asigură și perenitatea prin aceea că, fiind *esențială*, poate primi firesc atât elemente specifice, cât și interpretări diferite. Aceeași schemă în orânduirea bolgiilor infernului și cea a «muncilor păcătoșilor» din *Umblarea Maicii Domnului pre la munci*, ierarhizarea păcatelor, comună și altor cărți populare - *Vămile văzduhului*, ierarhizarea treptelor desăvârșirii - *Scara* lui Ioan Scărariul; influența operează la nivelul elementelor ei. Între păcătoși apar: ispravnicii (varianta lui Anton Pann), preoți, călugări, pruncucigașe (varianta din *Codex Sturdzanus*). În *Alexandria* se muncesc în iad dumnezeii elinești, Darius împărat, Por împărat, «domni și boiari nemilostivi». În *Umblarea Maicii Domnului pre la munci*, rolul «ducelui» îl îndeplinește arhanghelul Mihail, în *Apocalipsul apostolului Pavel* și în *Vedenia sfântului Macarie*, un înger. Situarea infernului poate fi combinată cu datele basmului despre tărâmul celălalt: «un voinic de treidzeci de ani de ar prăvăli o piatră și o ar slobodzi în gios să zboare în trei ani să cadză acolo, acolo este munca păcătoșilor»[4].

[1] *Alexandria* primise numeroase infuzii creștine: Alexandru învață cu Aristotel *Psaltirea*, la Râm i se proorocește că va fi, precum inorogul (*trimis spre mântuire* - în *Fiziolog*), învingător al berbecului – Por împărat, toate împlinindu-se, spune Alexandru «cu voia lui Dumnezeu», la Ierusalim se închină lui Savaot etc.

[2] Care mărturisește a fi cunoscut romanul. V. *Încercările și dispozițiile mele de literatură*, în *Versuri și proză*, București, Editura Minerva, 1972, p. 296.

[3] În această categorie o încadrează Gaster, referindu-se mai degrabă la sensul prim al cuvântului «romantic».

[4] După B.P. Hasdeu, *op. cit.*, t. II, p. 412.

Elementele care se schimbă în cadrul unei scheme pot certifica nu numai influența epocii, ci și o tendință vădită de a folosi (dându-i relief) un episod insolit în desfășurarea tradițională și previzibilă a schemei. Introducerea elementului insolit poate avea rațiuni polemice: schimbarea în planul narativ angrenează schimbarea în descifrarea alegoriei și în acordarea unui alt sens religios, politic etc.[1]. Dar utilizarea elementului insolit poate fi generată și de reacția artistului față de schema epică. Implicarea *atitudinii* față de schemă generează disociații a căror corespondență în planul formal este mai greu perceptibilă și relevă un inconvenient: includerea operelor, indiferent de genul căruia îi aparțin, în aceeași categorie. S-ar găsi astfel la un loc epopeea și epopeea eroi-comică, moralitățile medievale și farsa tragică etc. Să considerăm un exemplu mai cunoscut: traseul mesianic și traseul quijotesc. Fazele schemei pot fi comune, don Quijote reface un traseu mesianic, el poate fi identificabil cu Crist, un Crist tardiv și fără rost într-o lume ostilă. De asemenea intră în alcătuirea romanului lui Cervantes procedee și elemente ale romanului cavaleresc. Reacția autorului față de schema tratată parodic presupune însă cunoașterea acestei scheme. Iar interpretările paradoxale, actualizarea unor scheme epice și a unor alegorii cărora le este schimbat sensul, mizează pe complicitatea spectatorului sau cititorului întru cunoașterea schemei. Este procedeul folosit pe larg în teatrul modern, uneori și în roman și chiar dacă termenul *anti-climax*, specializat, denumește numai procedeul obținerii efectului comic prin contrariere, el poate fi folosit și acum destul de bine pentru a denumi în general reacția la schemă. Dacă reacția la schemă prin negare sau reinterpretare se referă la un tip de relații cunoscut și poate fi deci grupată în ciclul operelor care uzează de o schemă comună, alte două modificări cer precauțiuni din partea cercetătorului:

[1] Vezi schimbările pe care le suferă o carte ilustrativă pentru schema traseului: *Cronica lui Moise*, în funcție de tendința religioasă, Emil Turdeanu, *La Chronique de Moise en russe*, în *Revue des études slaves*, t. XLVI, 1967, p. 63; reluat în *Apocryphes slaves et roumains de l'Ancien Testament*, Leiden, E.J. Brill, 1981, p. 304.

(a) dezvoltarea independentă a unei părți a schemei ca modalitate unitară de construcție a unei opere; (b) disoluția episoadelor în producțiile lirice (folclorice sau culte) - exemplu tipic: *Cântecul lui Ioasaf*, care ajunge, în circulația folclorică, o doină de înstrăinare.

În primul caz (a) trebuie reamintit faptul că schemele epice reprezintă un tip de relație care se poate realiza în structuri de dimensiuni diferite[1], ceea ce se vede mai ales în cazul schemei cadrului, unde corespondența binară de tip sinecdotic apare la diferite nivele. Cât privește schema traseului, aceasta, ca și tipul unic pe care Propp îl găsea pentru basm[2], este de fapt o reducție a multitudinii aspectelor vieții umane la momentele ei hotărâtoare: nașterea (miraculoasă), lupta (sau dezbaterea), obținerea trofeului, ingratitudinea, proba, căsătoria etc., ponderea unui element sau a altuia putând diferi. Moralitățile medievale folosesc *dezbaterea* pentru a situa *omul* în fața *morții*, de unde această modalitate nu mai vine a sublinia eroismul personajului, ci egalitatea oamenilor în fața morții. Cărțile de tipul *dezbatere* reprezintă de fapt o derivație a probei inteligenței din schema traseului. În unele din aceste cărți nu este vizibilă decât dualitatea construcției (specifică atâtor opere ale Evului Mediu). Altele, mai puțin remarcate la noi, au tangențe mai mari cu schema traseului. În schema traseului, proba inteligenței se desfășoară într-o situație-limită (reproducem formula din basm, mai succintă, pentru definirea situației: «De nu, unde-ți stau picioarele, acolo îți va sta capul»): eroul în fața monstrului, eroul din basm în fața împăratului rău, rezumând, eroul în fața forței malefice. Legătura cărților de tipul *Întrebări și răspunsuri* cu acest episod este probată de un text aparent hibrid: *Istoria unui voinic înțălept și învățat, întrebându-se din ponturi cu o fată a unui împărat*[3] unde întâlnim elemente folclorice frecvente

[1] Inițierea, care în *Alexandria* ocupă numai câteva pagini, face substanța romanului *Varlaam și Ioasaf*, proba inteligenței este recurentă în *Archirie și Anadan, Esopia, Viața lui Bertoldo* etc.

[2] V.I. Propp, *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970.

[3] Ms. B.A.R. 1344, f. 1r-11v. Text descoperit de I.C. Chițimia: *Un basm necunoscut înregistrat în secolul al XVIII-lea*, în *Revista de istorie și teorie literară*, t. 17, 1968, nr. 1. Textul se găsește și în ms. B.A.R. 5937. V. *infra*, p. 87 sq.

în basm pentru a defini situația-limită, dar materia propriu-zisă este alcătuită din *Întrebări și răspunsuri* comune și celorlalte manuscrise (*Joca monachorum*).

O carte populară (înclin să cred aceasta judecând atât după structura ei, cât și după numărul mare de cópii manuscrise) neluată în seamă până acum este *Voinicul și moartea*[1], în care elementul preponderent devine tocmai *situația-limită*. Cartea, care în spiritul ei se apropie de moralitățile medievale, urmează și în construcția sa transformarea unui moment al eposului eroic într-o structură de sine stătătoare, constituită tocmai pe schema universului dual-opozitiv. Forțele care se înfruntă, ca mai peste tot unde apare schema luptei, au locuri diferite în ierarhia riguroasă a medievalității (carele alegorice, alaiurile, «triumfurile» situează Faima, depășind Moartea, dar roasă de acțiunea Timpului). Această concepție operează asupra textului *Alexandriei* generând o sumă de lamentații asupra soartei lui Alexandru, precum și apariția numelui său într-o serie de cugetări versificate care au în centrul lor motivul *ubi sunt*. Numele pomenite în productele de acest gen sunt în mod obligatoriu ilustre. Ierarhizarea aceasta privește numai eroul exemplar, în timp ce omul obișnuit *(Every man, Jedermann* în moralitățile medievale[2]) în confruntarea cu moartea nu poate beneficia nici măcar de paleativul faimei postume, ci doar, în spiritul propovăduirilor ecleziastice, de faptele bune făcute în timpul vieții care îl urmează și dincolo de moarte... Dacă, în cazul eroului în luptă cu monstrul, schema luptei nu face decât să probeze calitatea dată a eroului, convenția literară și ierarhia stabilită excluzând victoria monstrului, în înfruntarea om-moarte, inegalitatea celor două elemente este și mai evidentă; se reliefează faptul că nu interesează în folosirea acestei scheme lupta în sine sau surpriza victoriei unei părți, ci doar ilustrarea unei ierarhii preexistente.

[1] Biblioteca Astra Sibiu - Carte manuscrisă 45, ff. 8-15, *v. infra.* p. 84 sq.

[2] V. Vera Călin, *Alegoria și esențele*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, pp. 54-55.

La fel trebuie privită ordonarea antinomică a virtuților și viciilor în *Floarea Darurilor*. Este vorba de o modalitate de expunere care uzează de schema mahiei pentru a evidenția superioritatea cultivării virtuților.

Numărul mare de opere care uzează de schema mahiei (lupta cu monstrul, proba inteligenței, psihomahia)[1] face ca aceasta să derive numai prin origine din schema traseului, altminteri ea putând fi situată alături de schema traseului și de cea a cadrului, într-o posibilă clasificare a cărților populare. De altfel, o clasificare după criteriul formal a cărților populare nici nu ar avea rostul stabilirii unor compartimentări riguroase, ci pe acela de a releva similitudinile formale ale acestor cărți și materia comună care le asigură unitatea. Rolul cărților populare în vehicularea unui fond comun de procedee literare, popular prin origine și receptare, face ca între ele să existe un flux continuu de material.

Schema cadrului reprezintă cea mai liberă modalitate de organizare a acestui material[2]. Schema traseului, prin *previzibilul* desfășurării și prin *esențialitatea* sa, înglobează, la diferite nivele, episoade noi[3]. Clasificarea de mai jos, stabilind ca principale modalități de construcție în cărțile populare schema cadrului și cea a traseului,

[1] Vera Călin, *op. cit.*, p. 82.

[2] Pentru a denumi această modalitate de organizare a materialului epic, Gaster folosește un termen mai plastic (probabil calchiat) - «cercevea». «Astfel viața lui Solomon a ajuns să fie ca o cercevea, care coprinde în sine un șir îndelungat de istorii și povești, adeseori de origină cu totul streină, cari s-au grupat și cristalizat în jurul acestui punct fix» - în *Apocrifele în literatura română*, seria IV, *Conferințe publice ținute la Atheneul Român*, 1883-1884, p. 243.

[3] În *Alexandria*, de pildă, limitele cuceririlor lui Alexandru sunt limitele lumii cunoscute, la acea vreme (Alexandru «luă lumea toată»). El cucerește: Atina, Râmul (apoi prin căpitanii săi: Vizantiia, Antiohia, Țara Leșască, Țara Arăpească etc.), Egiptul, Troia, Ierusalimul, Persia, India, Țara Mersidonului, insula Brahmanilor (care, ca descripție, conține elementele utopiei; se fac scurte considerații asupra sistemului instituțional al acesteia). Depășirea acestui cadru cunoscut se petrece nu numai în afara lumii locuite, ci și în afara tărâmului omenesc. Dincolo de limitele acestui cadru se află ținuturi pline de animale fabuloase, apoi raiul și iadul. Că *Alexandria* trebuia să cuprindă majoritatea cunoștințelor asupra spațiului și populațiilor o dovedește înglobarea între expedițiile lui Alexandru a unei inexistente cuceriri a Romei. Atunci când cunoștințele geografice ale copistului sau ale traducătorului le depășesc pe cele cuprinse în osatura romanului, cadrul este completat. Cel mai cunoscut exemplu

urmărește să evidențieze permanenta interacțiune a acestor două scheme.

Schema cadrului

- florilegii: *Floarea Darurilor*[1] sau *Albinușa, Pilde filosofești* (carte populară care nu ocupă locul cuvenit în lucrarea lui Cartojan, deși atât structura, cât și circulația și materia ei o așază cu îndreptățire între cărțile populare importante din veacul al XVIII-lea[2]), *Albina*[3] sau *Melissa, Fiziologul*[4].

Deși prin menirea lor cărțile de preziceri se încadrează altei categorii decât aceea a florilegiilor (în același tip de relație totuși),

---

este cel privitor la episodul expediției spre Dunăre (335 î.e.n.): «Ptolomeiu și Filon mearseră pre uscat spre Țara Leșască și spre țara Acrâm Tătar ce se chiamă Ardeal și Moldova și Țara Rumânească și luară cetăți multe și prinseră pre crai vii și-i legară și-i aduseră la Eghipet» (ms. B.A.R., 5 496 - f. 37 v.). Pasajul acesta suferă modificări chiar în funcție de provincia în care este scris manuscrisul, fiind și un criteriu de localizare a manuscriselor. V. I.C. Chițimia și Dan Simonescu, *op. cit.*, p. 31, nota 3.

[1] Descrierea ms-elor și edițiilor de cărți populare, precum și cea a studiilor critice despre acestea se află în *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, Edit. Acad., 1976-1978 (BLRV). Mai multe texte au fost editate în *Crestomație de literatură română veche*, I-II, Edit. Dacia, 1984-1989. O serie de ediții de cărți populare este pregătită de Institutul de lingvistică București și urmează să apară la Edit. Minerva. Textele mai multor versiuni românești și străine ale *Florii Darurilor* au fost editate de Pandele Olteanu, la Edit. Mitropoliei Banatului, în 1992.

[2] Culegere de maxime orientale, *Pildele filosofești* pătrund la noi prin traducerea lui Antim Ivireanul după textul grecesc pe care Ioan Avramios îl tradusese din italiană după traducerea lui del Chiaro din franceză (traseu complicat, ca al majorității cărților populare). Cartojan ia în considerare ediția acestei cărți. Pentru circulația manuscrisă a acestei cărți, pentru modificările pe care le suferă pe teren românesc etc. studiile lui Al. Duțu: *Un livre de chevet dans les pays roumains au XVIII-è siècle «Les Dits des Philosophes»*, în *Revue des études sud-est européenes*, 1966, nr. 3-4, pp. 513-533 și *Peregrinarea cărților de «desfătare» brâncovenești*, în *Coordonate ale culturii...*, pp. 25-116 oferă tot materialul, făcând inutilă enumerarea manuscriselor aici.

[3] *Albina* nu a avut nici circulația și nici importanța *Florii Darurilor*, fiind în plan formal prolixă, fără organizarea antinomică a *Florii Darurilor*.

[4] *Fiziologul* uzează și de schema universului ierarhizat. Parte din versiunile manuscrise atestă pierderea caracterului moralizator al cărții și atenția acordată fabulosului descripției. La ms-ele descrise în BLRV trebuie adăugată o versiune a *Fiziologului* care a circulat sub titlul *Cuvânt de smerita înțelepciune* (copiat pe la 1700 de Serafim de la Bistrița; v. Cătălina Velculescu, *Cărți populare și cultură românească*, Edit. Minerva, 1984, pp. 110-116).

una dintre ele și anume *Roata lui Solomon* (bobi) prin materia sa și prin organizare este tot un florilegiu, o culegere de maxime[1]. *Minunile Maicii Domnului, viziunile, Mântuirea păcătoșilor (Amartolon sotiria)*[2], sunt culegeri de *pilde*, elementul miraculos având substrat alegoric și direcție etică.

Apocrifele religioase se pot afla în raport de complinire sau în raport de adversitate cu cartea canonică. Cum al doilea caz ține de polemica religioasă (rareori evidentă; devierea de la dogmă este observată ulterior), interesează mai puțin acum. Apocrifele explicative pornesc de la pasajele obscure sau de maximă generalitate și selectează din mulțimea de interpretări posibile una, de obicei interpretarea literală a textului. Sâmburele multor apocrife se poate afla în marginaliile comentatorilor, marginalii care alegeau un singur nivel interpretativ. Privite astfel, apocrifele se vădesc a fi *legende*, în înțelesul prim al cuvântului[3]. Ele sunt figurative și asigură explicitarea textului de la care pornesc printr-o exprimare plastică. Tipul de relație cu textul prim este cel specific schemei cadrului.

Am arătat mai sus cum apare corespondența binară de tip sinecdotic în pilde, proverbe, fabule, parabole, enigme. Acestea sunt

---

[1] Pentru preziceri erau utilizate cărți care nu avuseseră inițial această menire. V. - la romani - *sortes vergilianae*, sau, mai târziu *Psaltirea*.

[2] În cartea I și a II-a caracterul etic este vădit. Cartea a III-a cuprinde *Minunile Maicii Domnului*, care circulă și independent.

[3] Gaster operează și o împărțire a apocrifelor (pe care le numește *legende* extinzând sfera termenului astfel: «și romanele sunt legende, și nu legende religioase, ci legende sociale și psihologice») care pornește, cum mai târziu a lui Cartojan, de la textul căruia i se aplică legenda: «Suma de legende din cari se compun apocrifele române se poate împărți în: legende biografice sau povestiri privitoare la viața și petrecerea personajelor biblice, a apostolilor și a sfinților; apoi legende eshatologice, cari caut a răspunde la vecinica întrebare a vieții adică legende despre moarte și viață după moarte, în sfârșit legendele despre Antihrist, sfârșitul lumii și judecata de apoi». - în *Apocrifele în literatura română*, IV, seria de *Conferințe publice ținute la Atheneul Român*, 1883-1884, p. 230. Pentru clasificarea noastră nu am adoptat acest procedeu, ci am considerat hagiografiile, descinderile în infern, lupta ca făcând parte din schema traseului, iar legende propriu-zise le-am socotit a fi pe cele care explică un *fenomen* (obiect, însușire a obiectului etc.), gen: legenda lemnului crucii, legenda viței de vie ș.a.

elemente de compoziție în schema cadrului și pot avea circulație independentă. Cărțile de preziceri, amuletele, formulele magice pot intra în aceeași categorie dacă menționăm ambiguitatea unora și legătura (corespondența de tip totémic) între lucru, boală, ființă etc. și denumirea acestora, în cazul celor din urmă.

Schema cadrului și a traseului:

- *complementare: Esopia (Viața și pildele lui Esop)*[1]*, Viața lui Bertoldo și a lui Bertoldino*[2]*, Archirie și Anadan*[3]*;* prin scopul ei, culegerea de proverbe ar putea fi încadrată ciclului inițiatic din schema traseului; altfel ea nu diferă de florilegiile obișnuite, pierzând, în circulația sa, caracterul specific derivat din anecdota cărții populare, *Till Buhoglindă, Nastratin Hogea.*

- subsumate: *Sindipa*[4]*, Halima.*

Schema traseului:

1. completă: *Alexandria*[5].

---

[1] Textele românești ale *Esopiei* au făcut obiectul tezei de doctorat a Violetei Barbu, susținută în 1996.

[2] Studiul și ediția versiunii românești a *Vieții lui Bertoldo...* au fost făcute de Irmgaard Lackner în teza sa de doctorat susținută la Salzburg în 1981. Împreună cu versiunile *Sindipei* și ale *Genovevei de Brabant*, textele românești ale lui *Bertoldo* au făcut obiectul vol. Marinei Marinescu, *Mythologikon Syntipas, Bertoldo, Genovefa*, apărut în 1992 la Franckfurt pe Main.

[3] O monografie asupra textelor acestei cărți a publicat C. Ciuchindel, *Povestea lui Archirie filosoful*, Edit. Minerva, 1976.

[4] V. *supra*, nota 2.

[5] Părți dintr-o proiectată ediție a unor texte românești ale *Alexandriei* publică C. Velculescu și F. Zgraon sub titlul *Alexandria în manuscrise românești inedite*, în *Revista de istorie și teorie literară*, 1989, nr. 3-4, 1990, nr. 1-3, 1991, nr. 3-4. Mai multe ms. slavo-române semnalează Klimentina Ivanova în vol. *Български, сръбски и молдовлахийски кирилски ръкописи в сбирката на М. П. Погодин*. Sofia, 1981, pp. 407-410. Contribuții prețioase la studiul ms-elor slavo-române ale *Alexandriei* a adus E.I. Vaneeva, *Киевский список Александрии XVI века*, în *Труды Отдела древнерусской литературы*, XXXIII (1979), pp. 288-292 și *Русские списки Сербской Александрии* XV–XIX вв. în vol. *Русская и армянская средневековые литературы*, Leningrad, 1982, pp. 57-69; în același volum, în studiul lui A.A. Simonian despre *Pseudo-Callisthenes* în literatura armeană medievală, pp. 39-56, se află o mențiune deosebit de interesantă păstrată în ms. Matenadaran *7993*, ff. 258-259 despre circulația *orală* a textului *Alexandriei* în Moldova înainte de sec. al XVI-lea.

2. quasicompletă: hagiografii.

Ne mulțumim aici a pomeni o hagiografie mai puțin luată în seamă: *Viața sfântului Macarie Râmleanul*[1], care conține elemente demne a fi considerate din punct de vedere al tehnicii literare: este scrisă la persoana întâi, apoi relevă, chiar din primele rânduri, un mobil al declanșării acțiunii comun în genere romanelor de călătorii. În afara unor motive literare care pot fi întâlnite în basme sau în alte hagiografii (motivul cerbului-călăuză, al șarpelui-păzitor; călăuze mai sunt asinul și porumbița), *Viața sfântului Macarie Râmleanul* conține numeroase episoade din *Alexandria* în componența sa. (O analiză a motivelor literare cuprinse în hagiografii ar putea releva rolul foarte important pe care acestea l-au avut în introducerea în circulație a unor motive, mai cu seamă dacă vom ține cont și de faptul că mare parte din aceste hagiografii erau citite în biserică în zilele sfinților respectivi).

3. ciclul inițiatic: *Varlaam și Ioasaf*[2]*, Întrebări și răspunsuri.*

4. ciclul erotic

Cărțile din acest ciclu conțin așa cum am arătat mai înainte și alte elementee din schema traseului: inițierea, lupta, trecerea în alt tărâm. Limite labile la confluența cu traseul eroului: propriu-zis este vorba de situarea în centrul cărții a cuplului erotic și de lipsa unor elemente din traseul eroului, pentru că altminteri succesiunea multor episoade este identică.

Intră în această categorie: *Ethiopicele* (cunoscute mai mult sub numele autorului: *Iliodor*, în manuscrisele românești), *Erotocritul*[3],

---

[1] Un comentariu mai detaliat la acest text publicat prima dată de Dosoftei în *Viețile svinților* și cunoscut de către Cantemir și Eminescu (v. infra, pp. 201-204) se află în *Crestomație de literatură română veche*, vol. II, pp. 122-132.

[2] Versiunile românești ale romanului nu au fost editate. Pentru problemele traducerii și receptării sale pe teren românesc, v. D.H. Mazilu, *Varlaam și Ioasaf. Istoria unei cărți*, Edit. Minerva, 1981.

[3] Pentru receptarea *Erotocritului* la noi, v. Cătălina Velculescu, *Între scriere și oralitate*, Edit. Minerva, 1988, pp. 112-127.

Filerot și Anthusa[1], *Altidalis și Zelidia, Imberie și Margarona, Arghir și Elena, Poliție și Militina* etc.[2].

Călătoria nu este nici ea perfect suprapusă cu schema traseului, pentru că peripeția, descrierea locurilor necunoscute prevalează asupra urmăririi traiectului eroului.

5. ciclul descinderii în infern (pentru traseul eroului, mai ales în basm: călătoria în tărâmul celălalt; descinderea în infern este o formă specifică de realizare a acestui episod și un prilej pentru folosirea altor elemente specifice de construcție: universul ierarhizat, antinomia): *Umblarea Maicii Domnului pre la munci, Apocalipsul apostolului Pavel.*

6. ciclul luptei și al dezbaterii: *Lupta arhanghelului Mihail cu Satanail, Viteazul și Moartea*[3]. *Istoria poamelor* (combinație cu *universul ierarhizat*), *Întrebări și răspunsuri* (între dezbatere și inițiere prin metoda dezbaterii). Tot aici intră majoritatea textelor religioase despre lupta cu diavolul, iar, prin materia conținută, prin circulație: *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* a lui Cantemir, operă care cunoaște, în afara edițiilor, și o oarecare circulație în manuscrise. Tot aici se încadrează operele din schema cadrului care uzează de construcția antinomică.

Nu au structură de cărți populare hronografele : ele pot însă conține elemente care să aibă circulație independentă sau să intre în compoziția cărților populare. Aceeași remarcă despre *Istoria Troadei*, cu mențiunea că forma care ajunge în circulația românească este foarte pauperă în elemente tocmai pentru că

[1] Studiul textului românesc al *Istoriei lui Filerot și a Anthusei* a apărut la Roma în 1996, sub titlul *La storia di Filerot e Anthusa*, Edizione critica, introduzione e traduzione a cura di Angela Tarantino.

[2] Simpla enumerare a titlurilor acestor romane suscită imaginea schemei unice de construcție. Lectura lor confirmă până la saturație previzibilitatea elementului insolit pe care încearcă a-l conține aceste cărți. Singura asupra căreia vrem să atragem atenția este *Arghir și Elena*, carte care, prin substratul alegoric și prin unele particularități de construcție, ar merita o privire specială.

[3] V. *infra*, pp. 84 sq.

reprezintă un stadiu destul de înaintat în drumul spre încadrarea într-un arhetip, prin pierderea amănuntelor circumstanțiale (desigur că, în aceeași măsură, și a suflului mitic).

Rostul prezumtivei clasificări a cărților populare stă și în relevarea permanentei succesiuni a formelor în circulația acestor cărți. Așa cum există între literatura de dominantă etică și literatura cu caracter eroic o succedere în receptarea lor de către conștiința publică, există și o succedere a formelor specifice fiecărei epoci. *Alexandria* și *Floarea Darurilor* sunt două cărți reprezentative în literatura română și sub acest raport. Circulația lor intensă, atât în planul temporal, cât și în cel spațial (cele mai vechi traduceri, cele mai multe manuscrise și ediții) se poate explica și prin caracterul lor tipic, ilustrativ pentru cele două scheme. În fond, clasificarea lui Gaster (literatură estetică, etică și religioasă) pornea de la observarea diferențelor dintre aceste două cărți (drept este că el introduce *Floarea Darurilor* și la capitolul *Literatură estetică*, luând aci în considerare pildele cu care se încheie capitolele cărții și care pot fi, datorită dimensiunilor lor, tratate ca aparținând eposului - «romanticului»). Considerațiile asupra spiritului unei cărți îngreunează clasificarea, pentru că pilde, proverbe etc. există și în *Alexandria* (mai mult, menirea ei poate fi etică), după cum nuclee epice găsim în *Floarea Darurilor, Esopia* etc. Distincția pe această bază nu poate duce decât la stabilirea unor grupe destul de eterogene, rezultate din acceptarea unei convenții asupra semnificațiilor unor termeni vagi. Domeniul literaturii religioase pare a ieși din sfera literaturii, dacă luăm în considerație cărțile religioase în spiritul lor (care se infuzează, de fapt, unor scheme literare preexistente; sunt cunoscute exemple de parabole și fabule care capătă interpretări diferite fără a suferi și schimbări în unitatea lor - în *Varlaam și Ioasaf*, roman religios, care servește conversiunii budiste sau celei creștine prin aceleași elemente, fiind romanul unei *inițieri*, cu o schemă care poate fi reactualizată în structuri diferite; în circulația folclorică independentă a acelorași pilde, direcția

interpretativă se schimbă din nou[1]). Respectul pentru forma canonizată face ca în cărțile de rit - ample materialuri pentru cercetarea schemelor și structurilor epice - să nu se producă receptarea de elemente în decursul a multe veacuri și aceste cărți să permită doar *vehicularea* unui mare număr de parabole, parimii, tipuri de personaje și situații. În direcția studierii literaturii religioase au fost avute în vedere o serie de texte mai ales prin prisma rolului lor în unificarea limbii literare sau a eventualelor influențe ale ereziilor și devierilor de la dogmă întru stimularea scrisului în limba română. Or, necesară și importantă ar fi urmărirea temelor, a motivelor, a personajelor biblice în circulația lor folclorică și cultă independentă și luminarea felului în care acestea reintră în schemele esențiale, pentru a primi alte elemente specifice (v. *Visul Maicii Domnului* și figura lui Tudor Vladimirescu, ca să reiau exemplul lui Hasdeu)[2]. Găsirea sub forme creștine a urmelor mitologiei precreștine poate beneficia de fundarea cercetării pe studiul schemelor formale și al structurilor semnificative. Necesitatea studierii acestora în cărțile religioase sau în cele populare se vede lesne dacă vom încerca să ne întrebăm asupra istoricului conceptului de literatură universală. Urmărirea diacronică și evolutivă a acestui concept în relaționarea lui cu literatura națională are de relevat rolul acestor cărți în deschiderea spre fondul de idei și spre tehnicile literare din patrimoniul universal. Descoperirea cărților populare, în retrospectivă, este descoperirea conceptului de literatură universală în formele sale genuine. Neîndoielnic că marea importanță care se dă relației cărți populare - folclor este o latură a cercetării izvorâtă și nutrită din dorința lămuririi relațiilor dintre folclorul unui popor și patrimoniul universal al temelor și motivelor. Cărți de colportaj

[1] v. Lucian Predescu, *Influența romanului «Varlaam și Ioasaf» în folclorul românesc*, în *Biserica ortodoxă română*, LXXXIV, 1966, nr. 1-2; D.H. Mazilu, *op. cit.*, pp. 214-237.

[2] B.P. Hasdeu, *op. cit.*, t. II, p. 400.

sunt cărțile populare, dar nu în sensul în care s-a înțeles, ci în sensul că ele au purtat și menținut un inventar de teme și motive literare, trecându-l dintr-o literatură într-alta, dintr-o epocă într-alta. De aici, pe de o parte, o anumită valoare stilistică redusă, rolul lor principal fiind acela de a asigura păstrarea și transmiterea, iar, pe de altă parte, interesul care trebuie acordat circulației naționale independente a unor teme și motive literare, pentru că acesta este terenul pe care se realizează noi structuri semnificative.

Există o selectare operată de spiritul național asupra inventarului de teme și motive[1], dar această selectare nu este identică în toate fazele dezvoltării unui popor (de unde posibilitatea existenței unor curente mai largi, care să depășească limitele etnice și care să fie concordante, chiar dacă trăsăturile comune nu pot fi deslușite atât de bine în fazele prime ale dezvoltării unei literaturi). Există de asemenea o dominantă specifică fiecărei literaturi[2] și care operează asupra fondului selectat. Acestea nu pot fi observate atunci când includem în *tematică* elemente care țin de *atitudine*. Temele, motivele, schemele se referă la epică, privesc tipul de relație între elemente, iar nu sentimentele[3] sau împrejurările și trebuie să fie cercetate în funcția lor compozițională, mijlocind cunoașterea circumstanțelor și a încărcăturii afective. În acest sens, definirea

[1] V. și recenzia lui Mircea Eliade la lucrarea lui Cartojan: *Cărțile populare în literatura românească*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 4, 1939, p. 2: «fiecare grup etnic și-a asimilat ceea ce era conform cu structura sa mentală și cu nivelul său spiritual...»; tot acolo, despre dinamica celor două procese: încadrarea în arhetip și redobândirea unor caracteristici circumstanțiale.

[2] I.C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, Editura Minerva, 1971, p. 54: «fiecare literatură are dominantă sau dominante de gen, pe care numai studiile comparate le pot determina...».

[3] Probabil că o cercetare tematică de acest fel, aplicată liricii are în vedere D. Caracostea: «A mărgini cercetarea literară la tematică, însemnează a alcătui un cimitir de locuri comune, așa cum sunt, obișnuit, în literatură. Îndeosebi în lirică se vede deșertăciunea unor atari etichete: iubire, ură, revoltă, blestem, plângere etc., etc. sau te miri ce găselniță a efemeridelor literare», în *Problemele tipologiei folclorice* (împreună cu Ovidiu Bârlea), București, Editura Minerva, 1971, p. 13.

formală a cărților populare echivalează cu stabilirea unor premise metodologice.

STRUCTURI NARATIVE ÎN ROMANUL EROIC. *ALEXANDRIA*

Termenii pe care îi folosim în cercetarea de față i-am definit cu alt prilej[1]. Amintim aici, pentru a stabili un consens cu cititorul, că înțelegem prin *schemă* relația stabilă de un anumit tip care există între elementele narațiunii, iar prin *structură*, realizarea schemei într-un anumit context social, istoric, psihoetnic. *Elementul epic* este termenul care intră în relația exprimată de schemă. Obturarea elementelor epice, dificultățile legate de delimitarea lor provin din adoptarea a două criterii nepotrivite: criteriul semantic și cel dimensional. Criteriul semantic devine deseori inoperant din cauza accepțiilor noi pe care același element epic le capătă în fiecare epocă și în cadrul fiecărei opere. Încercarea de a aplica criteriul semantic în izolarea elementului epic și în definirea lui inversează drumul cercetării pentru că, dacă pornim de la sensurile unui element epic într-o anumită operă dintr-o perioadă anume a unei literaturi, așezăm de fapt concluziile cercetării în locul premiselor. De aici necesitatea recurgerii la schema formală pentru a determina, pe baza urmăririi diacronice și sincronice a elementelor ei, caracteristicile unei literaturi naționale în complexitatea legăturilor ei cu un spațiu cultural, într-o epocă.

[1] Mihai Moraru, *Cărțile populare – încercare de definire structurală*, în Postfața la ed. operei lui N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, Edit. Enciclopedică Română, București, 1974, II, pp. 487, 494, 503; v. *supra*, p. 41 sq.

Cât despre dimensiunile realizării elementului epic, acestea nu afectează tipul de relație, adică schema. Dacă luăm în considerare modalitatea de construcție antinomică a *disputei* (Alexandru-Diogene, Alexandru-brahmani, Archirie-faraon, Bertoldo-împărat, Ioasaf-Thevda etc.), vom observa că în unele cazuri disputa intervine în cadrul unui roman inițiatic în întregimea sa (*Varlaam și Ioasaf*) sau că dimensiunile pe care le ocupă elementele acesteia în narațiune diferă foarte mult. Diferă de asemenea termenii disputei (erou-înțelept, erou-monstru, trup-suflet, înțelept-lume etc.). Diferențele nu privesc doar cadrul de desfășurare a disputei și argumentele invocate, ci chiar evidențierea victoriei unuia sau altuia dintre termenii antagonici[1]. Relațiile elementelor în cadrul narațiunii sunt de succesiune (cele mai frecvente în cazul schemei traseului), de antinomie, de complementaritate, de subsumare. Pentru succesiunea necesară a elementelor din cadrul schemei traseului trebuie luate în considerare încă două fenomene ale desfășurării epice, anume *recurența* și *ritmul*. Recurența are o sferă de aplicare largă, cuprinzând nu numai stereotipiile la nivelul frazeologic sau la nivelul episoadelor, ci și revenirea nuanțată, amplificată, a unui element sau a unei scheme în sintaxa narațiunii. Ritmul indică perioadele în succesiune, amplitudinea și accentuarea elementelor recurente ale eposului.

Literatura română veche oferă un câmp vast de aplicare cercetării bazate pe structurile narative ca instrumente de investigație. Scopul nostru este în primul rând acela de a indica existența anumitor structuri narative în opere care, deși incluse în istoria literaturii române vechi, țin de conceptul de literatură universală, urmând ca de aici să poată fi studiată psihologia

[1] Al. Cizek, *Disputa eroului și a înțeleptului în versiunile românești ale vieții lui Alexandru*, comunicare prezentată la al III-lea Congres de studii sud-est europene, București, 1974, unde urmărind *disputa* din versiunile primare ale *Alexandriei* constată că „sensul confruntării celor două teze se mută progresiv de la triumful eroului la triumful înțeleptului contemplativ, culminând cu anularea tezei eroului, fază definitivată în paleocreștinism".

receptării lor active. O remarcă se impune: așa cum nimeni nu ar putea considera fondul de universalii din folclorul național drept o notă de paupertate a producției folclorice naționale, nici prezența masivă a unor scheme epice universale în literatura cultă națională nu poate proba decât consonanța perenă a literaturii respective cu contextul literaturii universale.

Trei sunt domeniile teoretice de la care cercetarea aceasta se revendică și față de care se delimitează: *geneza miturilor (arhetipologia), poetica istorică, tipologia compozițională.*

Sursologia, studiul «migrației motivelor» au făcut obiectul a nenumărate volume, unele de o erudiție remarcabilă. Acumularea de similitudini, inexplicabile prin teoria migrationistă, a dus la modificarea sensului eforturilor comparatiste înspre universaliile psihologice și sociologice ca generatoare ale miturilor comune. Cercetarea genezei miturilor este o întreprindere pasionantă, dificilă și cu un țel ultim iluzoriu. O paralelă cu reconstrucția formelor lingvistice: importanța eforturilor nu stă în obținerea formei reconstituite, ci în detașarea legilor după care se produc diversele transformări. Orientarea tot mai netă a studiului arhetipologic spre psihologism dovedește o înțelegere nouă a scopurilor cercetării comparate a miturilor. Metodele psihologice și sociologice au și avantajul de a nu sucomba în fața formelor moderne ale discursului, care, cel puțin o dată cu romantismul, pun în perplexitate arhetipologia tradițională[1].

Poetica istorică, urmărind dialectica relațiilor dintre tradiție și inovație, pe baza unor elemente de stil, face de la bun început abstracție de geneza miturilor, racordându-se direcției autogenezei în virtutea «identității proceselor psihologice» și a „influențelor de ordin istoric"[2]. Interesantă este și o altă opinie exprimată de autorul *Poeticii istorice* cu privire la „condiționarea și evoluția elementelor

[1] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire (Introduction a l'archétipologie générale)*, P.U.F., Grenoble, 1960.

[2] A. Veselovski, *Poetica istorică*, cap. I: *Motiv și subiect*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne.* Antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu. Trad. Tamara Gane. Edit. Univers, București, 1972, p. 447.

formale", modelate „în raport cu alternarea succesivă a idealurilor sociale"[1]. Efortul de a găsi locul factorului estetic în acest proces de continuă interconditionare a tiparului formal cu conținutul faptului social-istoric este însă de natură să submineze clara curgere dialectică a procesului, pe de o parte vorbindu-ni-se de „evoluția elementelor formale", iar pe de alta echivalându-se caracterul estetic cu perenitatea formei[2]. Aceasta pentru că încă o dată este considerată schema ca având valoare estetică în sine[3], în timp ce ea este doar purtătoare de valoare estetică, studiul axiologic urmând a se aplica structurilor realizate pe baza aceleiași scheme.

În ce privește tipologia compozițională, să remarcăm mai întâi câștigul metodologic pe care îl aduce aceasta față de tipologia tradițională, prin introducerea conexiunii inverse în raportul motivului cu compoziția întregii opere și prin considerarea funcției îndeplinite de fiecare element, iar nu a caracteristicilor acestuia (Propp). De asemenea, importantă este, în cadrul tipologiei compoziționale, acordarea unei funcții în narațiune stereotipiilor. Explicarea simplistă a existenței formulelor iterative în narațiune ca având un simplu rol mnemotehnic este astfel depășită, găsindu-se *valori compoziționale* ale recurențelor[4]. Efectul sporului metodologic amintit se manifestă însă în primul rând asupra evoluției

[1] *Ibidem*, p. 446.

[2] *Ibidem*, p. 449.

[3] A. Veselovski, *ed. cit.*, p. 449 consideră că dacă „o imagine - sau o asociație de imagini - se menține în tradiția omenirii pe o durată de timp mai îndelungată, suntem cu atât mai îndreptățiți să conchidem asupra caracterului ei estetic".

[4] N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, Edit. Univers, București, 1973, p. 39, observă cu îndreptățire funcția formulelor tradiționale din basm, acestea exprimând „poziția povestitorului față de conținutul basmului", precizând deci registrul acțiunii și constituind prologul acesteia. Recurența formulelor indică și unitățile temporale ale cursului narațiunii. Acțiunea lor asupra unității narațiunii nu constă numai în marcarea episoadelor, ci și în asigurarea coerenței acestora între ele și în raport cu întregul. V. D. Caracostea, Ov. Bârlea, *Problemele tipologiei folclorice*, Edit. Minerva, București, 1971, p. 339: „Dacă distingem însă anumite categorii de situații inițiale, se observă că ele se conjugă cu urmarea și mai cu seamă cu finalul basmului".

criteriilor de clasificare[1]. Evoluția criteriilor de clasificare este și în folclor numai o premisă a studiului valorilor estetice[2] și a condiționărilor social-istorice reflectate în structurile narative.

Excursul în domeniul teoretizării asupra formulelor narative se soldează cu observarea unei direcții pe care studiul structurilor trebuie să o adopte: relațiile elementelor epice sunt modalități de investigare a fenomenului estetic așa cum apare el modelat de psihologia colectivă și individuală; rolul factorului socio-etnic este determinant în selecția și adoptarea anumitor scheme. Este important deci să indicăm fie și prezența schemelor narative în cadrul literaturii naționale, apoi circulația și rolul structurilor realizate, în raport cu schema.

Problema relațiilor dintre psihologia colectivă și cea individuală are un caracter specific în literatura română veche, datorită mai multor factori: tendința reproducerii invariabile a textelor, imprimată de scrisul religios, caracterul antologic, compozit, al multor opere ale literaturii române vechi, înțelegerea originalității mai puțin ca perfecționare în domeniul mijloacelor de expresie și mai mult ca lărgire a câmpului cunoștințelor (schema nu este îmbogățită ascensional, prin structuri cu o mai bogată încărcătură emoțională, ci adițional, prin primirea de elemente similare sau prin înlocuirea elementelor schemei cu altele de același tip). Actul selecției (al antologării, al omiterii) are însă un suport estetic. Recepția fabulosului, acuitatea luptei pentru primat între delectarea utilă prin receptarea de maxime și cea aparent gratuită a „zăbavei fanteziei", întrepătrunderea și succederea dominantei etice sau estetice a actului literar sunt probleme cu o pondere specifică în evoluția literaturii române vechi. O determinare a interpolărilor și

[1] D. Caracostea, *ed. cit.*, p. 321: „Tipologiile folclorice, elaborate după criteriul tematic, ale imaginilor, motivelor și tipurilor se cuvin a fi înregistrate printr-o tipologie a modalităților și sistemelor compoziționale". V. și observațiile asupra *Morfologiei basmului* a lui V.I. Propp, la pp. 336 sq.

[2] *Idem*, p. 342: „Clasificările și tipologiile folclorice nu alcătuiesc scopul final al cercetărilor folclorice, ci de-abia începutul lor, fiind instrumente și căi de orientare", pe baza cărora se poate trece „la studierea estetică a materialului".

adițiunărilor ține tot de psihologia receptării, pentru că ele se fac în funcție de un anumit înțeles acordat structurii narative, înțeles care se concretizează în acțiunea asupra compoziției operei. Congruența elementelor noi în structurile narative este facilitată de indistincția genurilor. Istoriografie, cărți populare, cronici versificate, literatură de ceremonial, opere de polemică religioasă, hagiografii, uzează toate de scheme și elemente comune, au un sistem radicular comun. Individualitatea creatoare se ascunde sub formule de umilință. Dacă mutațiile produse de originalitatea creatoare nu sunt întotdeauna manifeste, aceasta nu înseamnă că ele nu sunt perceptibile. Capătă însă un rol mai mare cercetarea transformărilor produse în mentalitatea socială[1] ca determinante și determinate ale personalității individuale. După aceste precizări metodologice vom încerca să desprindem unele semnificații din studierea elementelor care alcătuiesc schema traseului.

Schema traseului I. Traseul reprezintă cea mai generală schemă narativă, în care elementele epice se află într-un raport de succesiune temporală. Succesiunea elementelor traseului are o ordine impusă de tehnica narațiunii și de logica desfășurării evenimentelor. În această schemă pot fi înglobate elemente care au un caracter aparent independent; introducerea lor în schemă se face prin înlocuirea unui alt element de același tip sau prin racordarea la o serie de elemente similare tipologic. Traseul eroului este echivalent în planul compozițional cu ceea ce se numește de obicei *basm fantastic cu profil biografic*[2]. Elementele epice ale acestei scheme au o desfășurare lineară, dar linearitatea nu privește decât nivelul interstițiilor, care sunt în același timp lianți ai momentelor discursului. Așa cum linearitatea comunicării la nivelul propoziției este negată de ideea „constelației simbolice"[3], putem afirma că și linearitatea semnificantului este organizată concomitent în focare de comunicare prin

[1] Cercetarea mentalităților sociale în legătură cu evoluția literaturii române vechi face obiectul mai multor volume ale lui Al. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în sec. XVIII*, 1968. *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, 1972; *Sinteză și originalitate în cultura română*, 1972.

[2] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 341.

[3] G. Durand, *op. cit.*, p. 22.

accentuare, topică, intonație. În planul discursului observăm că linearitatea traseului eroului este o convenție, un instrument de cercetare, dar că, de fapt, fiecare moment al acestui traseu constituie un focar, o constelație simbolică.

Nașterea miraculoasă a eroului. I a. Momentul inițial al traseului eroului, nașterea miraculoasă, este legat de întreaga desfășurare a narațiunii, căreia îi imprimă un anumit curs. El este o marcă a tipului de narațiune. Subiacent, el determină celelalte momente ale schemei traseului: inițierea, lupta cu monstrul, călătoria pe celălalt tărâm. Datul nașterii miraculoase nu numai că motivează celelalte elemente ale schemei, fiind inclus în fiecare dintre ele, dar este condiția indispensabilă a existenței acestora în schema narativă. Elementele narative din cadrul schemei se condiționează reciproc. Existența unui element sau a altuia în mod independent presupune existența mentală a seriei. Prin legăturile cu formulele oraculare, nașterea miraculoasă este prologul narațiunii, factorul declanșator al acesteia. Totodată, el precizează registrul desfășurării narațiunii și constituie *modelul* ei[1].

Exemplificăm această afirmație prin analiza legăturii formulei oraculare privitoare la nașterea și faptele lui Alexandru Machidon cu întreg cursul narațiunii din romanul popular respectiv. *Alexandria* românească conține, la început, două formule oraculare aflate în raport de succesiune. Proiecția lor în planul narațiunii este diferită: prima formulă oraculară explicitează retrospectiv nașterea miraculoasă, cea de-a doua își proiectează modelul asupra cursului ulterior al narațiunii. Filip craiul „într-o noapte văzu un vis... și șăzu dinaintea cortului și chiemă pre Aristotel. Și spunea visul filosovului și zisă: – Văzut-am astă-noapte în vis, unde-mi adusă Amon dumnezeu un cocon mic. Aristotel zisă: – Bucură-te, Filipe, că ai dobândit fecior din Olimpiiada! Și povestind el așa, veni un vultur mare și trecu peste Filip și-și lăsă oul jos și căzu oul în poala lui Filip. Iară Filip să spărie și sări din scaun și oul căzu jos din poala

[1] N. Roșianu, *op. cit.*, p. 39 (v. și supra, p. 63, n. 4).

lui Filip. Și crăpă oul și ieși un șarpe mic din ou și încungiură oul. Și când vru să între în ou, el muri la gura oului. Aristotel zisă: Craiule Filipe, să știi că visul tău deplin va fi, că acel ou iaste pământul, iară acel șarpe mic iaste feciorul tău. Și va lua lumea toată și la moșiia lui nu va mai merge"[1].

Cele două formule care decurg una dintr-alta (numai una, „visul lui Filip", desfășurându-se însă în domeniul marcat al ficțiunii), numesc următoarele caracteristici ale schemei traseului: eroul are origine supranaturală, raportul de succesiune nu se stabilește între erou și tatăl său de drept, principiul patern este solar (Amon-vulturul), dubla apartenență a eroului în linie succesorală, dubla natură a eroului, solară și terestră (șarpele), circularitatea traseului eroului, angrenarea eroului în căutarea paradisului terestru (echivalențe: *locus amœnus*, stadiu prenatal, loc de baștină). Legăturile existente între aceste elemente fac ca ele să se presupună și să se explicitеze reciproc în cursul narațiunii. Astfel inaugurarea de către erou a unui nou ciclu istoric, social, religios etc. implică lupta cu monstrul în general, uciderea tatălui, în cazul *Alexandriei*; echivalarea eroului, chiar în această succintă formulă oraculară, cu șarpele și a principiului patern, solar, cu vulturul-Amon proiectează diacronic antagonismul. Acesta nu mai este reprezentat prin lupta cu monstrul, care s-ar desfășura sincron, ci prin uciderea tatălui, care presupune succesiunea, inaugurarea noului ciclu. Este vorba însă, în planul semantic, de același moment pe care îl figura uciderea rituală a animalului totemic, considerat și strămoș al tribului.

Caracterul de model epic al formulei oraculare face inevitabilă apariția ei în directă legătură cu nașterea miraculoasă a eroului. Cele două formule oraculare reproduse mai sus prezintă avantajul de a fi cuprinse în cadrul unei structuri complete, bazate pe schema traseului eroului. Este motivul pentru care am ales *Alexandria* ca text de referință pentru observațiile noastre. Elemente ale schemei

[1] I.C. Chițimia și Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, Edit. pentru literatură, 1963, I, p. 15.

traseului există însă și în alte narațiuni și, acolo unde există, caracterul inextricabil al legăturii dintre formula oraculară și actele eroului este la fel de clar. Să urmărim, de pildă, începutul *Istoriei Troadei*: <după o vreme> „au purces iară grea împărăteasa. Deci într-o noapte au visat împărăteasa un vis groaznic și ciudat, unde au eșit dintr-însa un tăciune aprins și dintr-însul s-au aprins toată cetatea Troadei și au ars până în pământ împreună cu toate satele ceale de prin prejurul ei..."[1]. Conținutul *Istoriei Troadei* este desigur cunoscut, dar vom aminti aici câteva elemente care succed formulei oraculare, pentru a releva o altă caracteristică a acesteia. Împărăteasa îi povestește împăratului visul ei, urmează „sfatul vrăjitorilor și filosofilor elinești" (tâlcuitorii formulei oraculare) și apoi momentele cunoscute de fapt și din alte narațiuni care uzează de schema traseului: aruncarea copilului, sluga miloasă, recunoașterea copilului de către împărat etc. Există aici similitudini evidente cu rolul oracolului din tragedia antică. Formula oraculară este un *datum*, ceea ce probează legătura cu oracolul din tragedie; ea este însă și un prolog al acțiunii, și acest aspect interesează din punctul de vedere al tehnicii narative.

La nașterea lui Alexandru mai există, în versiunile primare ale romanului, un element de legătură cu formula oraculară: *oglinda astrologică*. Cercetând iconografia nașterii lui Alexandru, André Grabar stabilește o serie de similitudini cu iconografia orientală a nașterii lui Messia[2]. Căutând sursa unor elemente iconografice, autorul reușește să adune unele argumente în sprijinul tezei după care romanul popular s-ar fi constituit la Alexandria în primele secole ale erei noastre. Notăm aceste observații, utile pentru cercetarea orientării narațiunii în jurul *eroului fondator*. Acum însă

[1] *Cărțile populare... ed. cit.*, p. 89. Textul citat aici, după *Istoria Troadei* copiată de Matei Voileanu (sec. XVIII), ms. *81* în Bibl. Jud. Craiova.

[2] André Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris-Oxford, 1928, pp. 108-133, și planșele XII-XVI, cap. *Le roman d'Alexandre illustré de la Bibliotheque de Sofia.*

ne interesează un alt aspect și anume apariția, în iconografia nașterii lui Alexandru din manuscrisul slavon[1] pe care îl studiază A. Grabar, a reprezentării *oglinzii astrologice*. Ea este considerată ca o copie a *oglinzii lui Alexandru* sau, mai bine zis, a globului de la farul din Alexandria[2]. Apariția sa în cadrul unei reprezentări a nașterii eroului marchează legătura cu *alcătuirea zodiilor*. În textul *Alexandriei* există un pasaj semnificativ în acest sens: „Ceasul nașterii veni. Și chemă pre Netinav și zisă: - Ceasul nașterii iaste. Și căută Netinav pre stele și zise: - Să ții puținel, să nu naști, că iaste ceas rău. Și planetele nu s-au tocmit pre stare și crugul stă pre lună și zodiile n-au purces și stelele stau pre loc. Și de vei naște acuma, tu vei naște om prost ca și alți oameni. Și ținu puținel, până stătură planetele pre tocmeală. Și născu cocon. Și Netinav îl luo în brață și-l blagoslovi[3] și zisă: - Să-i punem numele Alexandru"[4]. Alcătuirea zodiilor în momentul nașterii asigură nu numai modelul acțiunilor eroului, ci, după cum se știe, stabilește și durata vieții sale (sorocul). Configurația zodiacală este semnul de identitate al eroului.[5]

În schema traseului din romanul cavaleresc nu mai apare legătura clară cu determinările astrale sau cu originea supranaturală a eroului. Aceasta nu înseamnă însă că în noua structură nu ar mai

[1] Ms. slavon *771 (381)* scris probabil în Macedonia în sec. XV. Descrierea ms-ului în B. Țonev, *Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната Библиотека София*, Sofia, 1910, p. 518.

[2] A. Grabar, *op. cit.*, p. 124, „le miroir d'Alexandre, c'est àdire le miroir du phare d'Alexandrie qui reflétait le ciel, la terre et toute la nature, talisman auquel se trouvait attachée la fortune de la ville d'Alexandrie"; v. din nou legătura cu *eroul fondator*.

[3] În versiunea latină din Pseudo-Callisthenes, Nectenab ridică pruncul către soare (Amon); blagoslovirea din textele slavone și românești este fie o traducere inadecvată, fie o remaniere creștină.

[4] *Cărțile populare... ed. cit.*, p. 14.

[5] Frazer, vorbind despre magia homeopatică, amintește că la chinezi distrugerea imaginii cuiva are efect numai când pe această imagine este înscris *numele și horoscopul* respectivului. V. *Le roi magicien dans la société primitive*, Paris, 1935, I, p. 47.

fi respectate funcțiile formulei oraculare. Iată cum este formulat *datum*-ul acțiunilor eroului și cum este fixat registrul acțiunilor sale în romanul cavaleresc *Alțidalis și Zelidia:* Alțidalis, „fiiul craiului, *era născut* cu atâta fericire și sporiu a firii, că cea mai mică vredniciia ci era asupra lui îl arăta a fi fiiu de craiu. El era di o frumusățea nemărginită, cu care câștiga inimile tuturor cealor ci-l vidé, o înțelepciune cari în cé dintâiu vârstă a lui *nu să afla la altul asemine, o mărire a inimii* și o bărbăție ci era la dânsul, făcé tot norodul a-l cinsti și a să teami de dânsul. *Copilărie lui Alexandru cel Mare n-au fost mai vestită și mai minunată* decât a lui; nu treacé o zi ca să nu zică sau să facă vreun lucru de cari să se minunezi toată curtea. *Aciia ce știu meșteșug de a hotărî norocul oamenilor prin chipul fisionomii vidé întru a sa făgăduințe de multe mari și nemaivăzute întâmplări*"[1].

Am subliniat în acest text unele pasaje. Primul numește *datum*-ul, al doilea unicitatea acțiunilor eroului, al treilea stabilește registrul faptelor, este insemnul romanului cavaleresc (să ne amintim cum în cazul lui Alexandru cel Mare magnanimitatea era probată prin mai multe exemple, dintre care mai cunoscut este cel cu darul pe care îl face Alexandru în funcție de măreția sa, iar nu de persoana căreia îi face darul[2]). Al patrulea pasaj conține referirea la exemplul ilustru, cel în care se realizase cel mai bine schema. Ultimul pasaj este cel care îndeplinește funcția formulei oraculare, într-un cadru nou. Există formule oraculare ale căror legături cu elementele narațiunii sunt mai puțin stabile. Este vorba de prorociile privitoare la nașterea eroului. Ele se caracterizează printr-o mai mare ambiguitate. Apariția acestui tip de formule oraculare se petrece o dată cu destrămarea relațiilor stabilite de un ciclu social; ele anunță sfârșitul ciclului și apariția unui erou care va institui o nouă ordine. Tâlcuirea lor este postumă apariției eroului. Printre acestea, cele mai cunoscute sunt

[1] *Istoria lui Alțidalis și a Zelidiei*, în ms. B.A.R. 5545 (din 1783).

[2] *Cărțile populare... ed. cit.*, p. 78; v. *supra*, p. 42.

interpretările oracolelor sibiline ca vestitoare ale apariției lui Messia[1]. Determinarea psihologică a apariției acestora constă în perceperea caracteristicilor fazei finale a unui ciclu. Distincția între oracolele privitoare la nașterea eroului și cele privitoare la acțiunile eroului este importantă în analiza narațiunii pentru că, în timp ce primele sunt relaționate, în principal, cu mutația istorică, celelalte privesc întreg traiectul existențial al eroului. Nu ar fi lipsită de interes o analogie a formulei oraculare - model epic - cu obiceiurile folclorice legate de naștere. Ursitorile din folclor „determină zilele, norocul și viitorul omului"[2]. Dar cum ele fac aceste oficii în a treia zi după nașterea omului, desigur că prin „viitor" trebuie să înțelegem de fapt întreg „traiectul existențial" al celui ursit. Un amănunt este revelator în obiceiurile folclorice privitoare la ursitori: obiectele care se pun pe masă pentru a fi alese de noul-născut sunt, pentru băiat „carte, sapă, secure, cosor și alte obiecte de muncă", iar pentru fată „uneltele trebuitoare la tors, cusut și țesut"[3]. Obiectele pe care trebuie să le aleagă fata fac parte de fapt dintr-un domeniu limitat; ele sunt legate de obiceiul ursirii mai strâns decât s-ar părea. Figurarea traiectului existențial cu ajutorul unor termeni legați de tors și țesut (Parce, Moira, firul vieții, firul povestirii etc.) este frecventă. Ea implică ritmicitatea acțiunilor umane, și, implicit, a elementelor narative[4]. Un exemplu

[1] C. Alexandre, *Excursus ad Sibyllina seu de Sibyllis...* Paris, Firmin Didot, 1856. Pe teren slav și românesc alte proorocii privitoare la nașterea lui Hristos în care apar două elemente interesante – legătura dintre momentul nașterii și configurația stelelor și apariția lui Messia într-o perioadă în care *„se strică obiceiurile"*, în ms. publicat de St. Novakovic, *Српскословенски зборник из време на деспота Стефана Лазаревича, Старине*, IX, 1877, pp. 14-22 și ms. slav din sec. XIII, publicat de N. Tihonravov în *Памятники отреченнои русскои литератури*, Moscova, 1863, ms. conținând una dintre legendele de mare circulație, *Povestirea lui Afrodițian persul.* De acest text în literatura română s-a ocupat Dan Simonescu, *Legenda lui Afrodițian persul*, București, 1942. Același a publicat un studiu despre *Sibilele în literatura românească*, București, 1929.

[2] I. Mușlea, Ov. Bârlea, *Tipologia folclorului (din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu)*, Edit. Minerva, București, 1970, p. 427.

[3] *Ibidem*, p. 428.

[4] G. Durand, *op. cit.*, p. 348 sq.

mitologic (firul Ariadnei) ne va ajuta să apropiem aceste semnificații ale „ursirii" de un alt element al traseului eroului: lupta cu monstrul. Echivalarea labirintului cu traiectul existențial[1] explică legătura dintre formulele oraculare ca dat al eroului și momentul luptei cu monstrul. Semnificațiile acestui moment nu sunt aceleași în basmul fantastic cu profil biografic, unde figurarea monstrului este foarte clară, și romanele de tipul *Alexandriei*, unde predomină determinările istorice și chiar faptele istorice. Substratul istoric, în cazul *Alexandriei*, are ca axă organizatoare lupta dintre puterea regelui și cea a preotului, iar, derivat din aceasta, momentul trecerii de la politeism la monoteism. Relațiile dintre rege și preot sunt, în diferite epoci, destul de încordate. În plan sincronic puterea statală și cea religioasă și deținătorii acestora se determină reciproc într-un mod destul de complicat[2]. Frazer leagă imaginea mitică a gemenilor-regi de aceste relații[3].

Pentru explicitarea unor elemente epice din *Alexandria* ne interesează mai mult decât raporturile existente în cazul sincroniei, raporturi relevante totuși[4], lupta pentru putere și schimbările marcate de succederea epocilor. Nehtinav, tatăl lui Alexandru în

[1] Mai pe larg am vorbit despre aceste relații în *Construcția labirintică și semnificațiile ei în Istoria ieroglifică*, în *Revista de istorie și teorie literară*, 1973, nr. 2; *v. infra*, p. 153 sq.

[2] Louis Dumont, *La conception de la Royauté dans l'Inde ancienne*, în vol. *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Paris, 1967, p. 354: „La relation entre les fonctions de prêtre et de roi revet dans le concret un aspect double. Tandis que spirituellement ou absolument, le prêtre est supérieur... il est en même temps, d'un point de vue temporel ou matériel, assujetti et dépendant" etc.

[3] J.G. Frazer, *op. cit.*, I, p. 35.

[4] *Idem, Les origines magiques de la royauté*, Paris, 1920, p. 241 oferă bogate exemplificări legate de natura ignee a principiului patern, magic al regalității, mai ales în legendele romane. Cea mai cunoscută dintre aceste legende, cea privitoare la nașterea lui Romulus și Remus, apare și în *Hronicul...* lui Cantemir, cartea a II-a, cap. VIII, fiind apoi introdusă în cursul *Hronicului...* (teoria privitoare la descendența troiană a regilor legendari). Un alt episod legat de succesiunea mag-monarh capătă, în legătură cu afirmațiile lui Frazer privitoare la gemenii-regi, posibilitatea unei noi interpretări: este vorba de uciderea unuia dintre frații gemeni; *v. infra*, p. 229 sq.

versiunile românești ale *Alexandriei*[1], este un preot-magician al templului lui Ammon. Domeniul magiei este destul de clar definit. Nehtinav „carele era filosof mare și fermecătoriu și vrăjitoriu și cetitoriu de stele... era atât de măiestru cât lua bunătățile și dulceața de la patru țări, adecă grâul, vinul și untul. Și era țara lui toată sănătoasă și plină de toată dulceața lumii, iară în țările altora era tot foamete și boale grele și cine mergea asupra Netinavului nu-l putea bate. Făcea farmece și bătea oștile... și pre el nimenea nu-l putea bate"[2]. Practicile sale sunt magice și divinatorii. Când asupra Egiptului se ridică țările învecinate, „Netinav făcu niște vrăjitorii: topi ceară și o vărsă într-o tipsie de aur, făcu oști de ceară. Și văzu Netinav oastea lui spartă și văzu pre dumnezeul persilor la Eghipet îndărăpt"[3]. Marea răspândire a magiei la egipteni este cunoscută[4]. În versiunea din Pseudo-Callisthenes legăturile lui Nectenab cu zeii

[1] În versiunea Pseudo-Callisthenes din care de altfel, prin intermediar latin (?) și în orice caz slavon, *Alexandria* românească derivă, momentul concepțiunii lui Alexandru este mult mai pe larg expus, insistându-se asupra rolului lui Nectenab de mediator al principiului patern (Ammon) și asupra străduintelor lui Nectenab de a-l face pe Filip să accepte situația. Versiunea românească, la fel ca și cea sârbească, nu acordă nici o atenție acestui fapt, pentru că accentul narațiunii cade asupra nașterii miraculoase, a caracterului supranatural al principiului patern, personajul tatălui de drept neprezentând nici un interes ca element epic. Un exemplu similar, dintr-o altă carte populară, vine să ne întărească această impresie; în *Filerot și Anthusa* nașterea eroului cuprinde cam aceleași momente: împărăteasa se duce la o capiște „ca să-i dezlege nerodirea de fii", la capiște era slujitor un preot „vârsta lui ca de treizeci de ani, foarte procopsit la învățătură și frumos la față, carele, fiind și împărăteasa frumoasă, foarte o îndrăgise și nu știa cu ce mijloc ar îndupleca-o întru săvârșirea pohtii lui", fapt pentru care intră într-un idol și o amăgește pe împărăteasă, fiind „îmbrăcat în haine albe și pline de lumină". Un roman modern, care respectă explicația fiecărui fapt, ar cuprinde undeva în cursul său vreo mențiune privitoare la răzbunarea împăratului sau ceva similar. Acest lucru nu se întâmplă în romanul popular citat, ceea ce probează că alta este logica înlănțuirii evenimentelor în cadrul său. V. *Cărțile populare... ed. cit.*, vol. II, pp. 92–93.

[2] *Ibidem*, I, p. 11.

[3] *Ibidem*, p. 12.

[4] J.G. Frazer, *Le roi magicien... ed. cit.*, p. 52.

din cer și cu cei ai infernului este mai pe larg expusă[1]. În aceeași formă a romanului lui Alexandru un episod relevant pentru semnificațiile legăturilor eroului cu Nectenab și cu zeul Ammon: Alexandru consultă oracolul lui Ammon, înaintea întemeierii orașului Alexandria[2]. Este interesant de asemenea cum a evoluat cultul zeului Ammon la egipteni, pentru că el nu a fost de la început foarte răspândit, dar s-a ajuns la un moment dat să fie identificat cu regele zeilor, creatorul și stăpânul universului (oscilația politeism-monoteism era foarte sensibilă). Fiul zeului Ammon este zeul-lună[3]. Lui Ammon i se dădeau metalele prețioase, grânele (să remarcăm că, traversând mai multe epoci, aceste date despre sacrificiile aduse lui Ammon ajung să fie în *Alexandria* românească identificate cu grâul, vinul și laptele, adică cele trei alimente care constituiau hrana inițiatică și dintre care primele două au corespondențe cu vegetația paradisiacă în colindele populare românești). Zeul egiptean a fost identificat în mitologia greco-latină cu Zeus și Jupiter-Ammon, deci cu zeul suprem.

Să vedem acum care este înfățișarea sub care Nehtenav, ca trimis al zeului Ammon, vine la Olimpiada. *Alexandria* românească prezintă astfel acest moment: „Iară el fu săgetat la inimă de frumusețele ei și zisă: - Văz că va să fie cu tine Ammon dumnezeu și vei face cocon. Iar ea zisă: - Cum știi, așa să faci. El zisă: - Veni-va Amon dumnezeu, iară tu să fii singură într-o casă și să-mi arăți ușa. Și ce vei vedea să nu te sparii... Și mersă sara Netinav la Olimpiiada și să culcă cu ea și să făcu cu capul de leu și cu picioarele de vultur și cu coada de aspidă și cu doao aripi: una era neagră, altă era de aur. Și stinsă luminarea și să culcă cu ea. Iară dimineață fu om ca și alții..."[4]

[1] V. *Pseudo-Callisthenes primum edidit Carolus Mullerus accedit itinerarium Alexandri*, în *Scriptorum Graecorum bibliotheca*, XXVI, Paris, Firmin-Didot, 1877, I, 1; I, 4 etc.

[2] *Pseudo-Callisthenes, ed. cit.*, XXX-XXXII. Formula oraculară prin care i se indică lui Alexandru locul întemeierii Alexandriei este versificată.

[3] Despe natura dual a eroului și despre legătura sa cu simbolica selenară v. G. Durand, *op. cit.*, pp. 301-353.

[4] *Cărțile populare..., ed. cit.*, p. 14.

Luate în parte fiecare dintre elementele care alcătuiesc ființa supranaturală constituie un insemn. Astfel leul, după cum apare și în *Fiziolog*, operă nutrită din tradițiile elenistice și egiptene, este „împărat tuturor gadinilor"[1], deținând locul suprem în ierarhia animală și având corespondente celeste și alchimice[2]. Vulturul este în religia egipteană zeul prin excelență, cu ideograma sa fiind determinate toate numele zeilor în ieroglife. Are o natură solară, trăsături apropiate de fenixul grecesc. Vulturul Hor, transformat în soare, are un castel celest. *Fiziologul* consemnează tradiția luptei vulturului cu șarpele (identificat în formula oraculară cu Alexandru). Amândouă elementele ființei fantastice numite mai sus sunt identificabile și cu principiul masculin. Semnificațiile celei de-a treia componente a ființei supranaturale sunt mai ambigui, cel puțin în forma în care *Fiziologul* românesc le păstrează. Aspida este asemănătoare cu șarpele și este otrăvită, dar moartea pe care ea o provoacă, la fel ca germenele morții cuprins în însăși concepțiune, nu este neplăcută: „mai dulce moarte nu este alta decât mușcarea aspidei. Pentru aceasta împărăteasa Cleopatra, muerea lui Ptolomei, împăratul Alexandriei, când s-au omorât bărbatul ei la război, avea ea în palaturile ei o aspidă și o au pus-o de au mușcat-o ca să moară dulce să nu ia alt bărbat"[3]. Deja pasajul acesta este polisemantic, iar cel următor vine să încarce printr-o reprezentare emblematică sensurile descrierii aspidei din *Fiziolog*: Ca să o prindă, oamenii sună continuu din „organe și tobe", iar aspida, „sbuciumându-să, mergând și viind, din răutatea ei, își bagă coada în urechile ei și așa să otrăvește și moare, precum zice și David: Ca o aspidă surdă, ce-și astupă urechile sale, ca să nu audă glasul vânătorilor, otrăvește-să, otrăvindu-să"[4]. Prin insemnul pe care îl sugerează acest al doilea

[1] Ms. B.A.R., *1436*.

[2] Dragoș Moldovanu, *L'esotérisme baroque dans la composition de l'Histoire hiéroglyphique*, în *Dacoromania - Jahrbuch für östliche Latinität*, 2, 1974, p. 262.

[3] *Pentru aspidă*, în *Fiziologul* publicat de C.N. Mateescu, în *Calendarul revistei Ion Creangă pe 1914*, p. 41.

[4] *Ibidem*.

pasaj, aspida apare legată de șarpe și de viziunea ciclică[1] existentă și în formula oraculară de la începutul *Alexandriei* (șarpele înconjurând oul). Dintre cele trei elemente componente ale ființei supranaturale paterne, aspida, prin simbolistica ei, este similară eroului (șarpelui). De asemenea, specificarea culorilor aripilor este corespondentă cu natura eroului, tocmai prin complementaritatea sa opozitivă. Aurul și culoarea neagră sunt corespondente ale naturii duale (diurnă și nocturnă, solară și selenară etc.) a eroului.

O primă observație asupra elementelor din care este alcătuită ființa supranaturală ar fi că acestea sunt insemne ale zeului Ammon și această observație ar fi, parțial, întemeiată. Urmărirea încadrării în arhetip a acestor elemente se bazează însă pe detașarea *funcției* lor. În primul rând trebuie să remarcăm că din aceste elemente este formată o ființă compozită, al cărei corespondent folcloric, ușor de observat, este zmeul. Ființa supranaturală formată din elementele amintite are rolul de mediator al principiului patern. Aceasta este și una dintre funcțiile zmeului[2]. Apariția nocturnă, legată de ritualul erotic, a ființei supranaturale, o apropie pe aceasta și de un alt personaj folcloric, a cărui funcție erotică este mai pregnantă, de zburător. Zmeul și zburătorul sunt confundabili în foarte multe circumstanțe întâlnite în folclor (amândoi având natură ignee) și reprezentările lor certifică aceasta[3]. Zburătorul apare sub forma unui „sul de foc", „sul luminos", „roșu ca focul sau ca para lui", „fâșie de foc", „vultur", „stea", „șarpe". Natura ignee este și ea probată de credințele folclorice[4], în directă legătură cu funcțiile zmeului din basmul fantastic[5]. Mult mai rar este confundat zburătorul, de pildă, cu balaurul, ființă legată de simbolismul

[1] V. frecvența reprezentării figurale a șarpelui cicloid în *Hieroglyphica* lui Horapollus, apud Janusz Pelc, *Obraz-slowo-znak (Studium o emblematach w literaturze staropolskiej)*, WPAN, 1973, pp. 48–49.

[2] V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Edit. Univers, București, 1973, cap. VIII, pp. 268–331.

[3] Ion Mușlea, Ov. Bârlea, *op. cit.*, pp. 182–184, 189–194.

[4] *Ibidem.*

[5] V.I. Propp, *op. cit.*, *loc. cit.*

acvatic, decât cu zmeul. Zmeul este determinat prin epitete atribuite soarelui, dar este legat și el de simbolismul acvatic (v. de exemplu „curcubeul identificat cu un zmeu care bea apă"[1]); reprezentările sale în acest caz dovedesc uniunea cu elementul acvatic, feminin.

Raporturile eroului cu ființa supranaturală, mediatoare a principiului patern, motivează lupta dintre erou și monstru, constituind totodată și o explicație a momentului pe care îl reprezintă în schema narativă a *Alexandriei* uciderea lui Nehtinav de către Alexandru.Caracterul succedaneu al antagonismului explică și păstrarea unora dintre caracteristicile principiului patern în figura eroului inaugurator al unui nou ciclu. (Propp vorbește chiar de o confundare a eroului cu zmeul). Există elemente care probează continuitatea asigurată de erou principiului patern: natura dual a ființei supranaturale și a eroului, similitudinile aspidă – șarpe ca simboluri ale ciclului. O altă semnificație a relațiilor dintre erou și principiul patern o furnizează etnologia, atunci când amintește identificarea dintre erou și animalul totemic: animalul totemic devine insemn al eroului, iar, pe de altă parte, mormântul eroului este identificat cu locul unde se fac sacrificiile în cinstea animalului totemic, ceea ce, dincolo de înțelesul pe care îl atribuie elementelor narative examinate mai sus, prilejuiește și explicarea legăturii dintre șarpe și cetatea întemeiată de Alexandru. Să remarcăm mai întâi întemeierea cetății lui Alexandru în Egipt, locul unde era venerat zeul Ammon și regatul de unde fusese izgonit Nehtinav. Aceasta face ca *Alexandria* (dacă acceptăm părerea cea mai răspândită, după care ar fi fost scrisă în orașul Alexandria) să se încadreze în tipul de narațiuni care explică întemeierea unei cetăți. Legendele despre eroul eponim se desfășoară după o schemă generală și, în mare parte, elementele care deosebesc versiunea *Pseudo-Callisthenes* și apoi *Alexandria* românească de faptele istorice fac parte din schema narativă a acestui tip de legende.

[1] Ion Mușlea, Ov. Bârlea, *op. cit.*, p. 184.

Se explică astfel caracterul interpolărilor survenite în cadrul *Alexandriei*, unele încă din versiunea grecească, altele abia pe teren românesc, toate însă legate de eroul fondator și de mutarea centrului lumii, echivalentă cu transmiterea puterii (Troia-Roma-Ierusalim-Alexandria). În versiunile românești este interpolată legenda despre Dragoș descălecătorul, fie în legătură cu episodul Troiei, fie în legătură cu expediția lui Alexandru la Roma sau cu împărțirea imperiului lui Alexandru. Cum se petrece însă transmiterea puterii și deplasarea centrului mundan în *Alexandria?* S-a observat că versiunea romanescă a faptelor lui Alexandru conține un element neprobat istoric: expediția la Roma. Apariția interpolării se explică prin aceea că limitele cuceririlor lui Alexandru sunt, în roman, limitele lumii cunoscute în momentul formării romanului (deci Roma nu putea lipsi dintre cetățile cucerite de Alexandru) și prin aceea că tradiția istoriografică și literară menționa ciclul troian și ciclul latin în perioada formării versiunii românești a istoriei lui Alexandru. Sunt cunoscute legendele legate de Eneas, Romulus și Remus, încât nu mai insistăm acum asupra lor. Să vedem însă care sunt momentele ce marchează în roman trecerea puterii în mâinile lui Alexandru la cucerirea Romei și a Eghipetului. Cucerind Roma, Alexandru merge „la biserăca ce o făcuse Savela împărăteasa, sora lui Solomon" (altă inadvertență, motivată însă în planul epic de legătura dintre erou și formulele oraculare). „Și șăzu Alexandru în scaunul Râmului. Și începură a scoate daruri, o mie de blide de aur, și scoaseră plașca și ermulucul lui Solomon, tot cu ochi de șarpe; și era într-însul trei pietri, de avea 12 tocmele și toate boalele vindeca; și scoaseră stema împărătesei Saveii cea de mult preț și scoaseră un farij, adecă un cal alb cu șaoa de piatră de adiamant și de piiale de aspidă și scoaseră sabia lui Aremleuș-craiu de la Troada și scoaseră sulița lui de os de elifant, tot cu mărgăritariu, și scoaseră pavăza lui Patrichie-împărat, învăluită cu piiale de aspidă. Acesta fu poclon împărătesc"[1]. Încă două elemente merită a fi reliefate: sabia ca insemn al puterii și pielea de aspidă ca marcă a descendenței.

[1] *Cărțile populare..., ed. cit.*, p. 29.

Episodul cuceririi Egiptului încheie ciclul relațiilor de succesiune erou-principiu patern. Acest episod este din nou anticipat și modelat de formula oraculară. La izgonirea din Egipt, Nehtinav lasă o scrisoare care are caracter de formulă oraculară: „Scriu voao, eghiptenilor. Nu putuiu răbda să văz răul vostru, ci mă dusei de la voi bătrân și voiu veni tânăr de treizeci de ani și scoate-vă-voiu din mâna lui Darie-împărat"[1]. Un amănunt vine să probeze că desfășurarea epică este cuprinsă în formula oraculară: în cursul romanului apare menționată și în alt loc[2] cucerirea țării Eghipetului, dar neîncadrarea acestei mențiuni în cursul narațiunii modelat de formula oraculară face ca ea să fie complet atrofiată în epica romanului. În schimb episodul cuceririi Eghipetului relaționat cu formula oraculară conține toate elementele care reiau și explicitează momentul nașterii miraculoase: eghiptenii îl roagă pe Alexandru să cruțe cetatea lor: „Ci te milostivește, Alexandre, feciorul lui Netinav împărat!.../.../ și zise Alexandru: - Cum știți că sunt feciorul lui Netinav, împăratului vostru?"[3]. Din răspunsul eghiptenilor reiese clar legătura cu formula oraculară cuprinsă în scrisoarea lăsată de Nehtinav: „ Și așa zice cartea că să va duce de la noi bătrân și va veni tânăr; și noao așa ne pare, să fii tu acela! Și l-am vărsat de aur și l-am pus într-un stâlp și i-am pus stema în cap și cartea în mână. Alexandru mersă să-l vază... iar stema căzu în capul lui Alexandru și să mirară toți de aceia minune. Alexandru făcu acolea alt stâlp foarte înalt și să scrisă în stâlp, lângă tatăl său, Netinav"[4]. Căderea stemei, cei doi stâlpi, Alexandru-Nehtinav tânăr, iar, în alte episoade din roman, luptele cu Darie, izgonitorul lui Nehtinav, accentuează caracterul succesoral al relațiilor erou-principiu patern. Determinările social-istorice ale acestei scheme narative sunt explicate de J.G. Frazer, pe baza unui amplu material, considerând că în anumite comunități magia constituie o explicație a nașterii

[1] *Cărțile populare..., ed. cit.*, p. 13.
[2] *Ibidem*, p. 30.
[3] *Ibidem*, pp. 35-36.
[4] *Ibidem.*

monarhiei, bineînțeles fără a admite că regii sunt întotdeauna, istoricește, descendenți sau succesori ai magicienilor[1]. Frazer găsește un sens progresist în acest act, oferind totodată posibilitatea unei explicații a succeselor lui Alexandru[2] și, implicit, o explicație a succesului romanului lui Alexandru. O altă explicație, bazată pe studiul elementului formal, se referă la esențialitatea schemelor vehiculate de *Alexandria*. Nașterea eroului legată de viziunea ciclică a istoriei și uciderea animalului emblematic legată de întemeiere sunt elementele care adiționează cel mai bogat material național în versiunile românești ale *Alexandriei*. Interpolările din manuscrise se grupează în jurul acestor elemente ale schemei traseului, pe baza similitudinii și a schemei comune. Frecventă în textul *Alexandriei* românești este interpolarea, după episodul cuceririi Troadei, a unei versiuni rezumate a *Istoriei Troadei* și, în pofida dimensiunilor foarte reduse ale acestui rezumat, nu lipsește menționarea formulei oraculare privitoare la nașterea lui Paris, pe care am citat-o mai sus pentru similitudinea ei formală cu cea din *Alexandria*. O altă interpolare generată de atracția formală este cea a legendei Semiramidei, adausă de copist (Ioniță Arhip) din „istoriile litopisăților". O fată din Balasconia „pre care mai pre urmă au cinstit-o păgânii în chip de dumnezeiță", „zămislind un născut parte femeiască", de rușine o aruncă în pustii, „unde au fost hrănită de paseri"; o găsesc niște păstori care îi pun numele „Semiramisă, ce să tălcuiești pasere de pe limba sirinască"; este luată de Memnon voevodul, cerută apoi de împăratul Nin; Memnon se spânzură, Nin era foarte bătrân, „iară é au cerut împărăție toată numai pe trei zile, iară Nin i-au dat-o, iară é, dac-au luat peceții și scriptu" a poruncit să-l omoare și după aceea, în împărăția ei, „dacă năște

[1] J.G. Frazer, *Le roi magicien... ed.cit.*, I, p. 287 sq.

[2] *Ibidem*, I, p. 83: „Din momentul în care tribul încetează de a mai fi condus de sfaturile timorate, adesea divergente, ale strămoșilor (consultarea strămoșilor morți - n.n.) pentru a se supune direcției unui singur spirit viguros și hotărât, el devine redutabil pentru triburile vecine și intră pe drumul unei măriri care, în primele stadii ale istoriei, este adesea mult mai favorabilă progresului social, industrial și intelectual".

muiere fecior, îl omoră, iar dacă era fată, o ardé cu focu țâța cea dreaptă, ca să fie îndemână a săgeta. Și să numé Amazone"[1]. Această scurtă legendă conține toate elementele legate de schema traseului, inclusiv schimbarea de sens pe care o aduce un nou ciclu al puterii, în succederea dominației masculine sau feminine. Apare de asemenea animalul care îl hrănește pe erou în pustiu (devenind emblemă a eroului, în cazul de față prin nume), momentul transmisiunii puterii figurată prin însemnele specifice: peceții și sceptrul, precum și uciderea împăratului, reprezentantul relațiilor vechiului ciclu. Interpolarea acestei istorii în *Alexandria* românească este un exemplu tipic de *legenda*, urmărind explicarea originii unor personaje cuprinse în romanul popular (Amazoanele).

De mare interes este interpolarea privitoare la eroul întemeietor. Aceasta vine să înlocuiască un element al schemei traseului care existase în versiunea romanescă a istoriei lui Alexandru. Dacă versiunea românească nu mai păstra, în episodul întemeierii Alexandriei, indicarea locului prin *animalul-călăuză* sau prin *uciderea animalului* (existentă în *Pseudo-Callisthenes*[1]), observăm însă că apare această interpolare, aparent nemotivată, a legendei despre Dragoș și bour, legată de originea românilor: „Iar după acel Traian-împărat, mulți împărați s-au petrecut prin lume și domni până s-a sculat Dragoși voevod /.../ cu oaste /.../ și începură a goni o fiiară anume buur sălbatec și-l goniră cu duloi și cu copoi și-l dobândiră. Și de atunce este în pecete moldovenească cap de buur[3]". Apariția acestei interpolări ilustrează foarte bine atât mecanismul omisiunii în receptarea schemei formale, cât și pe cel al întregirii schemei (percepută ca o unitate) prin elementul național. Interpolarea elementelor noi, similare tipologic cu cele pe care le înlocuiesc în schema narativă indică, pe de o parte,

[1] Pentru interpolările din manuscrisele *Alexandriei* românești v. N. Cartojan, *Alexandria în literatura românească. Noui contribuții. Studiu și text*, București, 1922.

[2] *Pseudo-Callisthenes*, ed. cit., XXXI.

[3] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 24.

esențialitatea schemei narative, iar, pe de altă parte, circulația independentă sau în structura altor opere (cronici, hagiografii, romane, orații, povestiri în versuri) a elementelor epice amintite.

SISTEMUL TRADIȚIONAL AL GENURILOR ȘI ELEMENTELE GENULUI DRAMATIC

În aria culturală postbizantină, datorită unei vitalități deosebite a manifestărilor folclorice, precum și datorită asimilării organice a unor influențe medievale culte, perioada cuprinsă între secolele al XV-lea și al XVIII-lea, are, în plan cultural, un caracter mai unitar și totodată mai refractar examenului critic comparatist. Acest examen rămâne grevat, cel puțin pentru domeniul literaturii, de irelevanța sau ambiguitatea unor concepte cu care are de operat. Menționăm între acestea: 1. persistența unui concept inoperant, anume cel de *literatură veche* (în ciuda unor încercări actuale tot mai asidue, curentele sau tendințele umaniste, baroce și clasiciste nu sunt suficient de clar și convingător delimitate față cu *literatura medievală*, care se pare că rămâne principalul echivalent sinonimic al conceptului de „literatură veche"; 2. menținerea indistincției, de sorginte romantică, între literatura traducerilor, influența folclorică și literatura originală din această perioadă; 3. considerarea apocrifelor, scrieri religioase în fapt, drept expresie a „sufletului popular" care, aprioric și global, este socotit ca stând sub semnul laicului, deși laicii, adică poporenii, nu sunt neapărat din clasele de jos, iar cei care aparțin acestor clase nu sunt automat „liber-cugetători". Există date specifice culturii postbizantine care motivează într-o măsură indistincțiile numite, dar aceste date nu pot rezulta decât tocmai din examenul comparatist. Limitându-ne la perioada de la sfârșitul sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea,

vom încerca să vedem în ce măsură tratamentul unor *texte dramatice* pătrunse în literatura română ar putea permite observații cu caracter mai general.

Două sintagme, rod al unor meditații profunde asupra substratului arhaic, asupra matricii stilistice a literaturii române și asupra aportului ei cultural în aria bizantino-slavă, sintagme aparținând, prima, lui Mircea Eliade și cea de a doua lui Emil Turdeanu, au încercat să cuprindă specificul și dimensiunile vechii culturi românești. Aceste sintagme sunt: „creștinism cosmic" și „umanism popular". Prima se referă cu precădere la caracterul credințelor populare românești, cealaltă la caracteristici redacționale și filologice ale textelor așa-zis medievale care au circulat la noi. Amândouă aceste sintagme sunt, de fapt, reflexe îndepărtate ale unei faze romantico-pozitiviste a cercetării culturii românești - faza Hasdeu. Mai mult decât elaborarea unor teze, a căror validare materialul filologic și folcloristic strâns de atunci încoace a făcut-o mereu, Hasdeu a inaugurat și o metodă de cercetare („în raport cu literatura cea nescrisă"), metodă ale cărei ecouri se văd destul de clar la editorul său, Mircea Eliade, sau la emulii ori elevii săi, filologi și istorici precum Iorga, Cartojan, Turdeanu ș.a. Dintre distincțiile metodologice pe care le făcuse Hasdeu, cea dintre *poporan* și *popular* a fost însă ulterior ignorată, unul dintre cele mai evidente cazuri constituindu-l statutul așa-numitului *teatru popular*.

Tratate atât în cadrul capitolelor de folclor ale istoriilor literare, capitole care, cu puține excepții, fac abstracție de criteriul cronologic, cât și în sintezele de istorie a teatrului, textele și manifestările de teatru popular nu sunt totuși clar definite teoretic și istoric. Persistența unor texte medievale culte până în manifestările teatrale populare din secolul nostru a determinat retro-proiecția „caracterului popular" asupra unor perioade anterioare, în defavoarea examenului critic al problemelor originii și funcțiilor istorice ale textelor respective. Dacă această confuzie dintre *medieval* și *popular* provine din faza romantică a istoriei literaturii, una dintre cauzele ei stă, probabil, și în aceea că, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, o

serie de texte manuscrise prezentau date ale regimului circulației folclorice ca: anonimatul autorului, libertatea intervențiilor în text și chiar, în cazul notării unor texte întoarse din circuitul folcloric, urme formale ale circulației orale. Primele două dintre acestea erau însă caracteristici cvasigenerale ale textelor medievale. De aceea considerăm necesară o examinare a textelor manuscrise din secolul al XVIII-lea în raport cu prototipurile lor și cu formele lor ulterioare.

Din secolul al XVIII-lea datează primele texte cunoscute ale literaturii dramatice în limba română. Importanța acestora constă în faptul că ele exercită o presiune asupra sistemului genurilor literare din literatura română a epocii, pe care, conjugate desigur cu alți factori, îl vor modifica substanțial în cursul secolului următor. În secolul al XVIII-lea însă, la nivelul categoriei culturale a traducătorilor și copiștilor români, coerciția sistemului era încă suficient de puternică pentru a determina schimbarea caracteristicilor unor texte din registrul dramatic în cel narativ. Vom exemplifica prin istoricul a două texte care au circulat în literatura manuscrisă românească din secolul al XVIII-lea, texte a căror situare originară poate fi făcută în cadrul *contrastelor dramatice*. Primul dintre acestea, nestudiat la noi până acum, „Istoria Voinicului cu Moartea", își are sursa îndepărtată în „Dialogul Omului cu Moartea", încadrabil în genul de teatru medieval carnavalesc („Fastnachtspiele") și a avut, prin intermediul tipăriturilor germane ale lui Bartolomeus Gotan, o deosebită răspândire în orașele hanseatice. El a fost tradus în slavonă, probabil la Novgorod, înainte de 1494. Variantele slavo-ruse și slavo-ucrainene ale acestui *dialog* prezintă similitudini remarcabile cu episodul morții lui Digenis din ciclul akritic, cu epopea medievală oguză, dar și cu formele teatrale de origine apuseană răspândite în literatura poloneză și în literatura dramatică a uniaților ucraineni[1].

Manuscrisele românești datate ale acestei scrieri se încadrează cronologic între 1777 și 1835. Dintre aceste manuscrise unul

[1] Vezi *Р. П. Дмитриева, Повесть о споре жизни и смерти*, Moscova-Leningrad, 1964.

păstrează în modul cel mai vizibil urmele formei spectaculare a textului. Este vorba despre manuscrisul B.A.R. *5507*, de la începutul secolului al XIX-lea. Acest manuscris (în care apar trei personaje: Viteazul, Moartea, Copilul) reprezintă traducerea românească a versiunii dramatice ucrainene menționate în cursul secolului al XVIII-lea (1746–1747) ca intermediu într-o dramă liturgică a lui G. Koniski. Alt manuscris românesc în care caracterul dramatic transpare și din alte trăsături formale (urme ale unei forme versificate a recitativului Morții) decât forma dialogată, comună tuturor manuscriselor românești, este manuscrisul B.A.R. *2507*, provenit din Transilvania și copiat în 1797. Manuscrisele românești ale scrierii, derivate din versiuni slavone, păstrează forma dialogată a expunerii: dar, după cum se vede din majoritatea titlurilor și din forma textelor, elementul narativ devine precumpănitor, în spiritul procesului început de altfel pe teren slavon. Astfel 5 manuscrise (B.A.R. *1500, 3013, 4360, 5507, 5918)* au în titlu cuvântul „Istorie" (a voinicului cu moartea), altele 3 (B.A.R., *5501, 5937* și Bibl. Astra-Sibiu, ms. *45*) cuvântul „Poveste...", altele 2 sau 3 (B.A.R. *3644, 6036* și probabil *6040*, acefal, dar copie literală după *6036)* cuvântul „Cazanie"..., iar celelalte sunt fie fără titlu (B.A.R. *1698)*, fie cu titluri din care rezultă caracterul de dispută dramatică al textului (v. mai ales, ms. B.A.R. *2507:* „Începută pentru despotația unui viteaz voinic"), dar și dificultățile traducătorilor sau copiștilor în stabilirea genului scrierii: „Întâlnirea unde să pricea moartea cu viteazul" (B.A.R. *1151*), „Vitejia voinicului viteaz ce au făcut cu moartea" (B.A.R. *1735, 3518*), „Lupta voinicului cu moartea" (*3390;* titlu adăugat, se pare, ulterior). Faptul că „Dialogul Omului cu Moartea" este receptat în literatura română ca text dramatic încadrat în specia medievală a disputei cu caracter exemplar (*cazanie*) indică doar lucrul știut că în spațiul ortodox manifestările spectaculare nu au decât caracter sporadic, în zonele marginale sau de contact. Dar faptul că același text constituie sâmburele dramatic al baladelor folclorice de tipul „Vălean și Moartea" (în variante: „Ciuma", „Holera") arată că *în mediul folcloric balada suplinește existența*

spectacolului teatral (exemplul nu este izolat: cf. realizările dramatice occidentale ale subiectului „femeia lui Putiphar" și baladele de tipul „Vartici"). Replicile dramatice, *lamento*-ul liric (asemănător *moralizării* medievale), recitativele personajelor, heterometria constituie, în baladă și în cronicile rimate, mărci destul de evidente ale caracterului spectacular. Dacă ținem cont și de trăsăturile formale ale textelor originare care, atât cât se poate stabili drept relații certe de filiație, fac parte din specia *contrastelor* medievale, vom observa că mărcile respective, estompate în traducerea și circulația manuscrisă, pot fi regăsite, cu o singură excepție, atât în *contraste* cât și în balade. Astfel, *contrastele* se caracterizează prin faptul că sunt compoziții dramatice, recitate sau reprezentate de *zicători* (performeri) în locuri publice; sunt foarte adesea versificate, într-o varietate de metri, corespunzători pasajelor lirice, dramatice sau narative, iar personajele au foarte adesea caracter alegoric („Sufletul și Trupul", „Îngerul și Diavolul", „Cel viu și Cel mort", „Omul și Moartea" etc.). Ultima trăsătură, alegorismul, reprezintă deci singura marcă distinctivă; chiar dacă ea poate fi întâlnită și în unele balade folclorice, nu este totuși definitorie pentru acestea. Alegorismul constituie o trăsătură cultă existentă în textele medievale și, probabil resuscitată, în reluările livrești ale temei confruntării omului cu moartea din omiletică, din teatrul baroc și din literatura iluminismului; în folclor, datorită în primul rând unei incompatibilități formale, coerența alegorică a textelor medievale este erodată, iar extindere capătă elementele lirice.

Așa cum o găsim în manuscrisele românești, „Istoria Voinicului cu Moartea" este un text dramatic cult de origine medievală. Caracter popular capătă acele părți ale sale care, schimbându-și funcția, se întrepătrund cu specia „iertăciunilor la morți", iar caracter folcloric are încadrarea acestor elemente în ritualul funebru și în baladă. Într-o însemnată măsură, disoluția elementelor textului dramatic este favorizată de faptul că, prin originea sa, acest text reprezenta o unitate compozită.

Acest lucru este evident și în cazul celui de al doilea text pe care îl prezentăm: „Istoria unui voinic înțălept și învățat, întrebându-se din ponturi cu o fată a unui împărat". El a fost considerat, pe baza unor elemente de expresie și a atestărilor circulației folclorice a temei, o narațiune populară înregistrată în scris[1]. Tema este confruntarea dintre o fată de împărat și un voinic (cavaler) înțelept, confruntare desfășurată într-o situație-limită („saraiul împărătesc" este înconjurat cu capetele puse în țeapă ale altor voinici îndrăzneți, element de cadru care apare, cum se știe, și în basmul eminescian „Făt-Frumos din lacrimă") și constând, în cele trei zile ale dezbaterii, în trei serii de enigme, cu caracter acuzat livresc, provenite din literatura medievală a „Întrebărilor și răspunsurilor". În finalul istorisirii, voinicul învingător îi pune și el o întrebare fetei de împărat, întrebare al cărei răspuns aceasta îl află, pătrunzând deghizată la gazda voinicului, dar uitându-și acolo inelul pe care, a doua zi, acesta îl va folosi drept probă. După cum se vede subiectul acesta nu este altul decât cel al cunoscutei „fiaba teatrale" a lui Carlo Gozzi, „Turandot", tradus sau prelucrat și de Schiller, pus în scenă de Goethe și frecvent întâlnit în teatrul de operă (Weber, Puccini etc.).

Dacă urmărim istoric materialul folcloric și cel cult care ilustrează motivul *Turandot*, vom observa că avem de-a face cu un conglomerat destul de greu de definit printr-un termen comun. Diferă, în primul rând, chiar numele eroinei: Tavvadud (*1001 de nopți*), Turandocte (*1001 zile*), Turandot (Gozzi, Tieck ș.a.), Turadonta (ms-ele românești ale *Halimalei*), doncella Tudor (ediții spaniole), Turandik (povestiri populare ale tătarilor din Dobrogea), Tudora (*Halima*, ed. românească a lui Gherasim Gorjan, din 1835). Diferă, de asemenea, numele eroului și al altor personaje ca și numărul acestora. Diferă titlurile povestirilor și ale pieselor: *Histoire du prince Kalaf et de la belle Turandocte* (Pétis de la Croix),

[1] I.C. Chițimia, *Un basm necunoscut înregistrat în sec. al XVIII-lea*, în *Revista de istorie și teorie literară*, 1968, nr. 1.

Tavvadud. Paroles pour les 99 têtes coupées (Galland), *La bella principesa misantrope* (Gozzi), *La Princesse de la Chine* (Lesage - d'Ornevals), *Întrebările fetei cu tânărul* sau *Povestea despre fata cea înțeleaptă* (versiunile armenești), *Istoria lui Kiylap, fiul lui Temurtash, și a frumoasei Turandik, fiica lui Altyn-khan* (poveste populară de la tătarii din Dobrogea), *Istoria unui voinic înțălept care s-au întrebat în ponturi cu o fată de împărat...* (ms. rom., sec. XVIII). Diferă atitudinea față de subiect și, implicit, cea față de eroină. Diferă speciile literare și chiar genurile în cadrul cărora se situează lucrările cu această temă.

Ce rămâne totuși comun acestor „variațiuni pe o temă dată"?

Ceva mai important decât *nucleul epic*, anume *tehnica povestirii dramatizate*. Aceasta reprezintă de fapt elementul definitoriu al motivului *Turandot* în perioada și în versiunea considerată în literaturile vest-europene drept versiune de bază (Pétis de la Croix - C. Gozzi) pentru prelucrările ulterioare (F. Rambach, Schiller-Goethe, Tieck, E.T.A. Hoffmann, B. Brecht).

S-a remarcat până acum în multe rânduri că destinul european al lui *Turandot* este strâns legat de momentul cunoașterii de către Europa occidentală a lumii mirifice din *1001 nopți* (1704-1708) în versiunea lui Antoine Galland și din *1001 zile* (1710-1712) în versiunea lui Pétis de la Croix. Izvoarele basmului teatral (fiaba teatrale, Märchenkomödie, Märchenspiel) al lui C. Gozzi *La bella principessa misantrope* (1762) au făcut obiectul unor studii amănunțite și s-a arătat cu destulă precizie care sunt raporturile dintre piesa de teatru a lui Gozzi și *Histoire du prince Kalaf...* din culegerea lui Pétis de la Croix. Și totuși, un amănunt, remarcat doar în treacăt în una dintre cele mai ample monografii de până acum asupra lui C. Gozzi (1720-1806) și a operei sale[1], este de natură să pună în alți termeni raporturile dintre cele două scrieri. Este vorba despre faptul că în *fiaba teatrale* a lui Gozzi cetatea prințesei

[1] Gerard Luciani, *Carlo Gozzi (1720-1806), L'homme et l'oeuvre*, I-II, Lille-Paris, 1977, p. 511.

Turandot este înconjurată de capetele tăiate și înfipte în pari ale pretendenților anteriori la mâna prințesei. Acest element de cadru, destul de important, după cum vom vedea, nu se află în *Istoria prințesei Turandot* din *1001 zile*, ci, sub titlul *Paroles pour les 99 têtes coupées*, în *Istoria prințesei Tavvadud* din *1001 nopți*.

Era firesc ca explicația cea mai simplă a acestui amănunt să fie următoarea: din moment ce apariția în Europa a celor două culegeri a fost relativ contemporană (Galland, 1704-1708; Pétis de la Croix, 1710-1712) și anterioară, oricum, piesei lui Gozzi (1762), dramaturgul italian a fost cel care a combinat elementele celor două istorisiri în piesa sa. Aceasta cu atât mai mult cu cât în *Halima* grecească (ed. I., Veneția, 1757), în care, după cum se știe, sunt combinate elemente din cele două culegeri, *Istoria prințesei Turandot* nu conține episodul capetelor tăiate de pe zidul cetății.

Dacă raportăm însă versiunea lui Gozzi la formele primare ale *Istoriei prințesei mizantroape*, anume la versiunea lui Nizami (1141-1203) din *Haft Paikar* (1198-1199) sau *Cele șapte povestiri* narate de iubitele regelui Bahramgur și la versiunea lui Mohammad Aufi (1228), vom observa că în acestea apare atât episodul cu capetele tăiate, cât și cel al probei de istețime. Din moment ce aceste versiuni primare, după cum le consideră F. Meyer, al cărui studiu asupra versiunilor persane ale motivului *Turandot* rămâne până astăzi principala referință în bibliografia de specialitate[1], conțin ambele episoade, este mai firesc să ne întrebăm dacă Gozzi nu a cunoscut una dintre formele primare ale *Istoriei prințesei mizantroape*. În sprijinul acestei ipoteze un argument important îl aduc versiunile românești ale motivului. Aceste versiuni, care au circulat în literatura română din sec. al XVIII-lea și care nu sunt derivate din traducerea românească a *Halimei* grecești, nu au fost luate în considerație până acum în bibliografia critică a motivului *Turandot*. De altfel, dintre cele 4 versiuni manuscrise românești

[1] F. Meyer, *Turandot in Persien*, în *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, XLV, 1941.

independente față de *Halima*, pe care am putut să le identificăm până acum, numai una a fost publicată, în 1968, ca *basm popular* și fără a se identifica legăturile ei cu motivul *Turandot*[1]. Pe lângă această versiune lacunară păstrată într-un ms. din Moldova de nord din 1797, *Istoria prințesei mizantroape* se mai află în încă 3 ms-e, unul din jurul lui 1788 și două de la începutul sec. al XIX-lea, provenind din aceeași zonă geografică[2]. Comparând versiunile românești cu versiunea lui Nizami din *Haft Paikar* și cu conținutul altor două versiuni ale formei primare a motivului *Turandot*, cea alcătuită de Mohammad Aufi și cea păstrată în ms. Aya Sofia *1814*, amândouă acestea din urmă descrise amănunțit de F. Meyer în *art. cit.*, am constatat că în versiunile românești se păstrează cu destulă fidelitate toate elementele versiunii primare. Faptul că această versiune primară s-a păstrat și a continuat să circule până în secolului al XVIII-lea și chiar mai târziu ne îndreptățește să credem că, printr-o filieră sau alta, ea a putut fi cunoscută și în literatura italiană din sec. al XVIII-lea.

Ipoteza existenței acestei forme intermediare (U^2) de tipul versiunilor primare (U^1) poate fi susținută și prin analiza unor „motive oarbe" (Max Lüthi) din conținutul versiunii primare. Între acestea cel mai important ni se pare a fi tocmai episodul capetelor tăiate. Iată cum apare el în piesa lui Gozzi: „Actul I. (În fața unei porți a orașului Pekin; pe creasta zidurilor, mai multe lănci de fier, în vârfurile cărora sunt înfipte câteva *capete rase* (s.n.), cu smocul de păr, după obiceiul turcesc"[3]. S-a remarcat mai demult, în exegeza semnificațiilor psihice și mitice ale motivului *Turandot*, că incinta străjuită de capete tăiate reprezintă o „structură antropologică a imaginarului" (G. Durand) în care „die Frau ist die Hüterin von Lebensgeheimnissen, und wer in ihren Bezirk eindringt ohne den

[1] V. *supra*, p. 87, nota 1.

[2] M. Moraru, *Teatru cult și teatru popular în literatura română din sec. al XVIII-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Teatru, XXXI, 1984, pp. 75-78.

[3] Carlo Gozzi, *Basme teatrale*, trad. N.Al. Toscani, București, 1981.

Sinn des Mysteriums zu kennen, ist dem Tode verfallen, wer aber den Rechten Zugang hat, erlöst sie und sich selbst, und Mann und Frau können sich vereiningen"[1]. (C. Hentze, E. Frenzel). Pentru această interpretare arhetipală pledează și episodul *inițierii* tânărului prinț, așa cum apare atât în *Haft Paikar*, cât și în ms. Aya Sofia *1814*. În acest din urmă ms., personajul *magului înțelept* inițiator poartă numele Barak („mițos, păros, flocos"). (Printr-o bizară coincidență, Barac este și numele unui traducător român al *Halimei*, după versiunea germană a lui Habicht, von der Hagen și Schall). Această specificare conferă un sens mai profund și amănuntului subliniat de noi în textul lui Gozzi (*capete rase*), deoarece se știe că, în timp ce, în descrierea *magului inițiator* (Melhisedec-Avram, pentru a cita exemplul cel mai cunoscut), acesta este de obicei reprezentat într-o stare de sălbăticie, cu părul foarte lung, în descrierea celui ce se inițiază și urmează deci să fie supus *morții rituale* acest „pretendent sau candidat" este reprezentat cu capul ras. Desigur că aceste elemente de scenariu ritual s-au păstrat în numeroase scrieri literare (hagiografii, apocrife religioase etc.); pe noi, acum, ne interesează semnificația și rolul acestora numai din perspectiva tehnicii povestirii dramatice.

O comparație cu cunoscutul personaj al teatrului de umbre turc, *karagöz*, se impune aici. Toți călătorii care menționează, începând din sec. al XVI-lea, *karagöz oyunu*, insistă asupra faptului că personajul principal al jocului, Karagöz, este reprezentat complet ras pe cap. Explicațiile care s-au dat până acum acestui fapt (similitudinea cu personaje din basme - *keloglan*, sau, la perși, Kecel Pehlevan, precum și cu obiceiul unor membri ai ordinelor religioase de a-și rade părul de pe cap - ordinul numit Kalenderiyye) nu fac decât să întărească afirmația lui Propp privitoare la „legătura

[1] C. Hentze, *Religiöse und mythische Hintergründe zu Turandot*, în *Antaios*, I, 1959; E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 6 Auflage, Stuttgart /1983/, pp. 767-769.

generică dintre acest amănunt și ritul inițierii[1]. Dacă raportăm acest amănunt și la numeroasele „chinuri" (bastonade, lovituri etc.) suportate de personajul Karagöz, precum și la legendele privitoare la originea sa („jertfa la zidire"), desigur că putem afirma despre personajul Karagöz că reprezintă transmutarea *actului jertfei* din registrul mitic sau eroic în cel al farsei și parodiei[2]. Existența unor corespondențe tematice și a unor diferențe de registru (gamă, tonalitate) între latura gravă și cea comică reprezintă un fenomen bine cunoscut în studiul raporturilor istorice dintre misterele medievale (mai ales scenariul Calvarului) și farsele populare europene din sec. XV-XI; el a fost analizat din punct de vedere lingvistic, stilistic, tematic etc. S-au stabilit astfel diferențe de registru marcate prin procedeul *diglosiei*, al contrapunerii limbii aulice cu cea populară, al opoziției dintre *sublimitas* și *humilitas*, dintre tradiția liturgică și cea mimetică (G. Cohen, E. Auerbach, P. Zumthor, M. Bahtin, W. Noomen ș.a.). Pentru perioada de sfârșit a Evului Mediu, istoria genurilor literare a adoptat ca viziune procesuală de ansamblu, valabilă pentru literaturile din spațiul euro-asiatic, trecerea de la formele eposului eroic, ale romanului cavaleresc și ale eroticii mistice, la preeminența, din umanism încoace, a antropocentrismului, a literaturii mimetice și a spiritului laic. În cadrul acestui proces se produce o schimbare de mentalitate care presupune nu numai degradarea sacrului, ci și refugierea lui sub alte forme (M. Eliade).

În acest sens putem depista și pentru trecerea de la poemul eroic cu caracter romanesc de tipul *mesnevi* din perioada clasică a literaturii turce, o refugiere a motivelor, prin intermediul povestirii populare de tip *hikâye* sau al recitativului baladesc *meddahlik*, până în farsa populară de tip *karagöz oyunu*. Puntea de legătură între sacral și profan în *karagöz oyunu*[3] o asigură ghazelul introductiv,

[1] V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, cap. IV, p. 15.
[2] V. Dinescu, *Teatrul de umbre turc*, București, 1982, pp. 17-18.
[3] V. Dinescu, *op. cit.*, pp. 87, 204.

menținut stilistic în registrul grav. S-a opinat chiar că, fără existența laturii filozofice și mistice din ghazelul introductiv, însăși reprezentarea jocului de umbre ar fi fost interzisă sau, cel puțin dezavuată[1]. Într-adevăr, echivalând, în spiritul doctrinei *tasavvuf*, întreaga existență a umanității cu un joc de umbre și iluzii, spectacolul își autoadmonesta superbia (infatuarea) creatoare și accentua caracterul exemplar *(ibret)* (cu ambele sensuri, de *pildă* și de *monstru* - lucru de arătat) ca rațiune a existenței sale[2].

Dar tema *vieții ca vis* sau cea a *lumii ca teatru*, foarte frecvente în aceste ghazeluri, teme care au făcut o carieră cu totul remarcabilă în dramaturgia barocă, s-au impus în detrimentul unei teme congenere cel puțin la fel de importante în tradiția medievală, anume cea a *lumii-carte* (în literaturile moderne, *a lumii-bibliotecă*: J.L. Borges, Umberto Ecco). Pentru literaturile medievale occidentale o analiză amănunțită a acestei teme și a importanței sale a întreprins, după cum se știe, E.R. Curtius[3]. În ultimul capitol al acestei analize, intitulat, în spiritul *Divanului* lui Goethe, *West-Östliches*, Curtius citează o serie de exemple revelatoare privind arta caligrafică (*elif*-ul), sacralitatea cărții și mistica scrisului în literaturile orientale, oprindu-se în mod special la realizarea toposului *lumii-carte* la Nizami, în *Iskender-Name* („Dein Kiel ist die Weisheit, dein Schreibbuch die Welt"). Între formele de realizare a acestui topos pe care le citează Curtius figurează și două care ne interesează în mod mai special, din perspectiva semnificațiilor primare ale motivului *Turandot*. Este vorba despre metafora *lumii încifrate* și despre cea a *scrierii cu sânge*. Originea destinului european al primeia dintre aceste metafore este situată de Curtius în aria culturală islamo-spaniolă. Pe noi ne interesează această formă specifică a toposului *lumii-carte* deoarece ne oferă cheia unui episod din formele primare ale povestirii despre prințesa mizantroapă care, aparent nu are prea multă legătură cu restul

[1] V. Dinescu, *Teatrul de umbre turc*, București, 1982, pp. 87, 204.
[2] *Ibidem*, p. 89.
[3] E.R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, cap. XVI, p. 1-10.

povestirii. Chiar la începutul povestirii, eroul, prototipul lui Kalaf, se întâlnește cu un alt calvaler cu care vrea să se prindă tovarăș de drum. Acestuia îi obosise însă calul, motiv pentru care nu poate să-l însoțească pe eroul nostru. Întrucât cavalerul întâlnit trebuia să ducă o *scrisoare pecetluită* către împăratul acelor locuri, eroul, aflând de aceasta, gândește (citām după versiunea românească): „Oi lua eu de la sâni - de la el, n.n. - cartea aceasta și poati *mai bunu prilej și pricipiri* voi avea cu dânsa... /.../.. Dar voinicu cil înțălept, di acolé mergând multă cali, au înciput a gândi: Oari ci-i scrii într-aciastă carti ci o duc la împăratu? Și, dispecitluind carté, au găsit într-însa că oricini ar da carté aciia la împăratu, aceluia om i se va tăia capul. Atunce voinicul cil înțălept gândi într-însul: Oari ci voi faci cu carté aceasta? Și, gândind, au rupt-o. Și, dând laudă lui Dumnezeu că i-au vinit în socoteală di au cetit carté, décii viind la târgu aciala undi șade acel împărat, și (cu sensul: *îndată*) văzu săraiu (aici: *palat*) cil împărătesc încungiurat cu apă dimpregiur împregiur. Și împregiurul săraiului era tot capiti di mulți voinici înțăpați" (aici: *trași în țeapă*). După părerea noastră, acest episod are următoarea semnificație: eroul povestirii cunoaște taina morții sale despecetluind scrisoarea, care nu reprezenta altceva decât *„rolul"* său de victimă. Scena figurată în finalul paragrafului prin palatul împărătesc în care locuiește prințesa mizantroapă, palat înconjurat de capetele tăiate ale altor pretendenți, nu este numai cu sensurile primitive de „Eingang in den Schoss der Muttererde; das Symbol der Vulva", după J. Winthuis, ci și un loc de execuție pentru pretendenții neinițiați (Bühne/Blutbühne-eșafod)[1]. Spre deosebire de personajul Karagöz, ale cărui chinuri sunt, cum spuneam, expresia figurată a unei inițieri prin moarte, eroul povestirii noastre, povestire păstrată încă în registru eroic, este deja un inițiat, a cunoscut moartea rituală descifrând cartea existenței. (O formă mai dezvoltată și mai explicită

[1] K. Hommel, în *Wörterbuch der Symbolik*, hrsg. von M. Lurker, Stuttgart (1979), pp. 574-576; cf. și p. 576, la J. Genet, scena ca „locul cel mai apropiat de moarte".

a episodului tovarășului de drum ca inițiator o găsim în realizarea motivului *Turandot* la Andersen, în *Der Reisekamerad: mortul recunoscător* care îl ajută pe erou să rezolve enigmele prințesei). Episodul scrisorii despecetluite, situat la începutul povestirii, nu mai este, în cazul în care acceptăm această interpretare, izolat de restul povestirii, ci are un corespondent în partea finală a povestirii. În această parte finală, după ce eroul răspunde cu succes unui număr, variabil de la o versiune la alta, de întrebări puse de prințesă, câștigă dreptul de a pune și el o întrebare prințesei. Întrebarea din final reprezintă expunerea, sub formă de enigmă, a întâmplărilor pe care le-a trăit eroul. Este de fapt o formă rezumată a scenariului povestirii.

Răspunsul la întrebare constituindu-l *numele* eroului, o interpretare posibilă ar fi cea privitoare la magia numelui, la obținerea stăpânirii asupra unei persoane prin cunoașterea numelui ei. Dar nu în toate versiunile apare drept importantă în sensul magiei cabalistice cunoașterea formei fonetice sau scrise a numelui eroului. În versiunile primáre și în cele derivate din ele, răspunsul este pur și simplu *Tu*. Am arătat cu altă ocazie[1] că modelul acestei părți din povestirea despre Turandot este în *VT, Istoria lui Samson* (Judecători, 12-18). Episodul din finalul povestirii are rolul de a întări echivalența dintre *enigmă* și *existență*: dacă în partea introductivă, despecetluind scrisoarea, eroul își salvează viața, în episodul final, viața sa constituie materia enigmei. Ambiguitatea dictonului vechi egiptean „Cel al cărui nume este rostit, acela trăiește", a dat loc multor interpretări privitoare la pierderea numelui (identității) și la imposibilitatea de a trăi o altă existență, datorită întreruperii ciclului avatarurilor. În cazul de față, această altă existență este de fapt existența prințului ca *erou dramatic*. Felul în care trebuie să acționeze eroul povestirii, rolul său deci, îi este transmis de înțelepciunea divină („După ce se gândește", eroul rupe

[1] V. *supra*, p. 90, nota 2.

scrisoarea care reprezenta condamnarea sa la moarte și dă laudă lui Dumnezeu „că i-au vinit în socoteală di au cetit carté"). Este exact sensul pe care îl are și replica Chimènei din *Cidul*, citată de Curtius pentru exemplificarea metaforei scrisului cu sânge: „Son sang sur la poussière écrivait mon devoir"[1]. Indicând drept sursă a metaforei lui Corneille manierismul spaniol, Curtius citează și o propoziție din Guillén de Castro: „Escribió en este papel con sangre mi obligación", propoziție semnificativă și din perspectiva interpretării eroului povestirii noastre ca *erou dramatic*, deoarece *papel* are în spaniolă, cum se știe, atât sensul de *hârtie*, cât și pe cel de *rol dramatic*. Cadrul dramatic în care se desfășoară dezbaterea, acea „probă de istețime", este astfel realizat prin intermediul unui element de decor cu un sens, după părerea noastră, esențial în forma primară a povestirii: acela de a sublinia situația-limită în care se desfășoară dezbaterea. Observația lui F. Meyer, după care forma primară a povestirii (die alte Fassung), „sehr spannende", „enthält auf eine Weise alle Motive der spätern Grossform *in nuce*; ist der Ur-Roman"[2], ar trebui emendată în sensul că, de fapt, această formă primară conține toate elementele *dramatice* (decor, personaje, acțiune, situații) care au stat la baza prelucrărilor dramatice ulterioare. Comparativ cu *1001 nopți*, cu *1001 zile* sau cu *Sindipa*, scrieri cu care *Istoria prințesei mizantroape* a fost deseori corelată, observăm că *Turandot* cuprinde *in nuce* și modalitatea de organizare dramatică pe care o aflăm în aceste scrieri: orânduirea povestirii în funcție de o situație-limită și anume amenințarea continuă a morții. Povestirea orientală constituie astfel o continuă evaziune din fața morții. Acest sens al ficțiunii dramatice pe care îl ilustrează în *ossatura* sa *fiaba teatrale* despre Turandot este cel care a asigurat *fortuna* literară cu totul remarcabilă a acestui motiv în romantism. Afirmațiile criticii despre Gozzi văzut ca un preromantic arată că el a anticipat, în orice caz, câteva dintre

[1] E.R. Curtius, *op. cit.*, p. 10-15.

[2] F. Meyer, *op. cit.*, p. 7.

motivele predilecte ale romanticilor[1]. Italia, având relații vechi cu lumea Orientului, receptase încă de la începutul sec. al XVIII-lea o serie de teme și atitudini care vor face carieră în romantism. Epoca Lalelei (Lale Devri, 1718-1730), care a fost văzută ca o epocă de occidentalizare a literaturii turce, reprezintă, în aceeași măsură și o epocă de contacte, fertilă pentru literaturile europene. Faptul că literatura romantică germană este receptivă, chiar în cadrul contactelor sale cu literatura italiană, la temele de origine orientală, după cum o dovedește chiar istoria motivului *Turandot*, a fost explicat în special prin prisma interesului pe care Goethe îl manifestă pentru literaturile orientale[2]. Nu trebuie însă neglijat faptul că în literatura germană existau, încă din sec. al XVI-lea, contacte destul de strânse cu lumea Islamului (Crusius, Leunclavius ș.a.). Tot din sec. al XVI-lea datează și contactele remarcate de numeroși cercetători dintre commedia dell arte (mai ales la Veneția) și spectacolele populare turcești. Pe acest fond, motivele orientale din scrierile lui Gozzi revigorau, în sec. al XVIII-lea, acele contacte, aducând însă și o notă de tragism care va fi receptată în perioada romantică.

Un fenomen similar se va produce și în cultura română, unde filonul, probabil oriental, al unor povestiri cu scenarii dramatice precum cea de mai sus, deși nu duce, în sec. al XVIII-lea la reprezentări scenice (instituționalizate), va contribui totuși la transmiterea către scriitorii romantici a unor elemente de „basm dramatic".

[1] F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, 1962, vol. II, cap. 20, &. 13 și 15.

[2] K. Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*, Berlin, 1960; Grete Tartler, *Motive persane și arabe în „Divanul occidental-oriental"*, în *Secolul 20*, 1982, nr. 7-8-9, pp. 129-136.

VALORI STILISTICE ALE DIGLOSIEI ÎN TEATRUL POPULAR ROMÂNESC

Teatrul popular românesc conține elemente de ritual folcloric, de reprezentație liturgică, de spectacol de bâlci oriental, de teatru alumnal cu trăsături baroce, de pastorală, de dramă romantică etc. Toate aceste elemente se întrepătrund și formează un conglomerat variabil (în mișcare). Dacă în privința scenariului variațiile sunt mai reduse, sub aspect lingvistic ele au o pondere atât de însemnată încât au fost deseori considerate „defecte" ale limbii literare din textele de acest fel.

Încercând să determinăm contribuția literaturii medievale la configurarea speciei teatrului popular am observat că există totuși, în cadrul variațiilor de registru stilistic din textele de teatru popular, și unele tendințe care nu pot fi socotite întru totul fortuite și că anumite așa-zise defecte, care merg până la obturarea sensului unor replici, își găsesc, urmărite genetic, explicații satisfăcătoare.

Iată, de exemplu, un lexem destul de bizar care apare în mai multe dintre versiunile unei cunoscute piese de teatru popular românesc, *Jocul cu Constantinul*, piesă ce relatează episodul tragic al uciderii domnitorului valah Constantin Brâncoveanu (1688-1714) de către turci, la Constantinopol. Contextul în care apare cuvântul este cel al întâlnirii (confruntării) dintre Brâncoveanu și sultan:

Vodă (Brâncoveanu) către Împăratul turcilor:

– „*Miogagaleta*", înălțate împărate!
Cu ce vicleșuguri mare m-ai aflat
de așé foarte tare m-ai legat?

Ion Mușlea (1899-1966), ale cărui merite nu numai în culegerea teatrului popular românesc din Transilvania, ci și în studierea complexă, comparativă și istorică, a acestui fenomen, sunt deosebite, s-a ocupat, între altele, și de acest cuvânt. În privința altor forme lexicale ciudate din textul piesei amintite, Ion Mușlea a

observat legătura ce există între acestea și anumite formule de salut din ceremonialul aulic medieval slavo-român. Cât despre cuvântul „miogagaleta", el socotea însă „că e vorba de un cuvânt țigănesc sau că e o simplă formație lexicală cu efect comic, cum se obișnuia în piesele scolastice"[1]. Cum scena confruntării dintre voievod și sultan este departe de a se desfășura în registru comic sau parodic, era puțin probabil să avem de-a face cu acest din urmă caz. R. Werner a arătat mai demult, într-un excelent articol[2], la ce forme bizare pot ajunge anumite formule exorcistice în cărți populare (pliegos de cordel) columbiene (între acestea se află și unele formule în limba slavonă!). Și în cazul de față este vorba tot despre estropierea unor formule: cuvântul „miogagaleta" face și el parte, alături de cele pe care le indicase I. Mușlea, dintre formulele uzuale de salut în limba slavonă: **многa лета**. . Păstrarea sa, cu deformările inerente, până într-un text de teatru popular românesc din perioada interbelică (cca. 1938[3]) pare să fie doar un caz ceva mai neobișnuit de longevitate a unor atari formule. Mai interesant este însă faptul că, reconstituind replicile slavone pe care le schimbă voieodul român cu sultanul și cu un trimis al acestuia, vom constata că ele se află întocmai, în aceeași formă și în aceeași succesiune, în cartea populară cu cea mai mare răspândire din mediul românesc, anume *Alexandria* sau *Istoria lui Alexandru cel Mare*. Episodul în care apar formulele de salut slavone în *Alexandria* românească este cel al întâlnirii lui Alexandru Macedon cu gymnosofiștii (înțelepții goi, urmași ai lui Sith).

---

[1] I. Mușlea, *„Cântare și Verș la Constantin"*, în *Studii de istorie literară și folclor*, Cluj, 1964, reluat în *Cercetări etnografice și de folclor*, ed. Ion Talos, 1972, vol. II, pp. 263-314.

[2] Reinhold Werner, *Nichtspanische Sprachelemente magischer Formeln in volkstümlicher kolumbianischer Literatur*, în *Europäische Volksliteratur (Festschrift für Felix Karlinger)*, Wien, 1980, pp. 194-207.

[3] Un text de teatru popular despre Brâncoveanu mai circula și în 1968; din fragmentele pe care le reproduce Horia Barbu Oprișan în *Teatru fără scenă*, 1981, pp. 138-141, se vede că este vorba despre reprezentarea dramatică a baladei despre sfârșitul tragic al domnitorului.

Aceste formule slavone din textul românesc reprezintă unul dintre argumentele în baza cărora Nicolae Cartojan (1883-1944) trăgea, în studiul său monografic din 1922 asupra *Alexandriei* românești, încheierea că versiunea românească este tradusă din slavonă[1]. Fără a avea intenția de a discuta această opinie, remarcăm totuși că se ridică o întrebare al cărei răspuns nu poate fi exclusiv textologic: De ce traducătorul, care a putut să transpună în românește destul de cursiv tot restul textului, s-ar fi împotmolit tocmai la aceste banale și hiper-uzuale formule de salut slavone?

Explicația nu poate fi, credem, decât aceea că traducătorul a lăsat în mod intenționat aceste cuvinte în limba slavonă, vrând să marcheze astfel funcția inter-comunitară a limbii de cultură. Dacă încercăm să găsim o explicație și pentru folosirea acestor formule de salut din *Alexandria* în textul *Jocul cu Constantinul*, nu putem face însă abstracție de contextul în care apar ele aici. Cum se știe, dialogul lui Alexandru cu gymnosofiștii reprezintă o confruntare între idealul eroic și cel ascetic, una dintre cele mai cunoscute realizări literare ale toposului disputei erou - înțelept. Diferența de sens între contextele în care apare în cele două scrieri schimbul de replici exprimat prin formulele slavone amintite este destul de mare. Dialogul lui Alexandru cu gymnosofiții din Insula Fericiților se desfășoară în cadrul unei călătorii fabuloase cu sens inițiatic de tipul *iter ad paradisum* combinată cu viziunea eschatologică (aici în sensul spațial al *eschatiei*). Eroului îi este refuzată însă condiția edenică - accesul în casta înțelepților goi, a fericiților -, deoarece el aparține *lumii mirului*, adică lumii pământene, iar raiul nu poate fi văzut decât cu sufletul, după suferința finală (τὰ ἔσχατα παθεῖν). În ciuda remanierilor creștine destul de puternice în versiunea *Pseudo-Callisthenes* care stă la baza *Alexandriei* așa-zis sârbești și a celei românești, figura lui Alexandru își menține, în cadrul dialogului cu înțelepții goi, trăsăturile de erou cuceritor. Pentru a fi

[1] N. Cartojan, *Alexandria în literatura românească. Noui contribuții. Studii și text*, 1922.

putut căpăta trăsăturile de martir, de erou dramatic, el ar fi trebuit să se supună penitenței, ceea ce nu se poate afirma nici măcar despre episodul morții sale, cel mai puternic infuzat cu elemente dramatice de nuanță creștină. De aceea, pornind de la semnificația religioasă a acestui dialog, am putea identifica în modelul din *Alexandria*, personajele dramatice ale *Jocului cu Constantinul* în felul următor: sultanul = Alexandru, iar Constantin = Ivantie. În sprijinul acestei interpretări pot fi invocate numeroase exemple de transformare a dialogului dintre *erou* și *înțelept* în confruntare dintre *persecutor* și *martir*.

Drama liturgică și numeroasele hagiografii dramatizate după modelul scenariului *Patimilor...*, impun, mai ales în perioada Contrareformei, din nou figura martirului pentru credință ca erou dramatic. Cum însă, între universalismul religios medieval și literatura Contrareformei, în literaturile Europei se impuseseră limbile naționale ca limbi de cultură, martirul ca erou dramatic dobândește și el unele dintre trăsăturile pe care, mai târziu, drama romantică le va statua în figurile de *eroi naționali*. În acest context, primele drame istorice românești (*Occisio Gregorii vodae...*, cca. 1778-1780[1]; *Jocul cu Constantinul*, sec. XVIII?[2]) introduc în scenariul *Patimilor...* figurile unor *martiri naționali*.

Față de dualitatea culturală a Evului Mediu, în care diglosia din textele dramatice păstrează opoziția dialogică cler-popor din scenariul liturgic, în teatrul „popular" de după impunerea limbii naționale ca limbă de cultură diglosia va deveni un procedeu stilistic, cu funcții diferite de la o epocă la alta. Persistența acestui procedeu, în ciuda modificărilor de sens suferite, arată că opoziția dialogică pe care o marchează el reprezintă chiar unul dintre principiile de organizare a jocului dramatic. Într-adevăr, nu este greu

[1] Al. Ciorănescu, *Occisio Gregorii vodae. Cea mai veche piesă de teatru în românește*, în *Revista Fundațiilor Regale*, IV, 1928, nr. 8; L. Drimba, *Occisio Gregorii in Moldavia vodae tragedice expressa*, ediție, studiu și note de..., Cluj, 1983.

[2] V. opiniile lui I. Mușlea privitoare la datarea textelor în *ed. cit.*, 1972, pp. 296-297.

de observat că această opoziție dialogică este cea care asigură, pe de o parte, legătura dramei liturgice cu însuși fenomenul considerat a sta la originea dramei antice, anume *separarea dialogică a corurilor*, dar și că, pe de altă parte, tot ea este cea care constituie mobilul emancipării „poporenilor" (inițial cu sensul de „turmă de credincioși"). Opoziția dialogică dintre κλῆρος și λαός în cadrul liturghiei[1] apare și se dezvoltă tocmai o dată cu creșterea rolului *corului*. Redus ca rol în primele secole ale creștinismului, *corul* era exclus de la taina euharistică (ἀναφορά), dar, cu timpul, participarea sa cu cuvinte și cântări a câștigat pondere. Tensiunea dialogică dintre *actanții* sacramentului și *laici* s-a manifestat în drama liturgică de la sfârșitul Evului Mediu prin opoziția lingvistică dintre limba (sacră) de cultură și idiomul (vulgar). Această opoziție păstra desigur și unele dintre conotațiile inițiale, dar, în această nouă fază, ea tinde să devină o marcă stilistică definitorie pentru registrele acțiunii dramatice.

Că „filonul popular", pătrunzând prin fisurile oferite de intermedii, modifică treptat întregul echilibru al jocului teatral desacralizându-l, - iată o teză care pare să ignore faptul că tensiunea dramatică a acestuia se bazează tocmai pe principiul dialogic și că, în consecință, o opoziție dialogică originară cum este cea numită mai sus (actanți-cor, cler-popor) nu poate să dispară cu totul, ci doar se modifică și își „camuflează" esența[2]. Poporul apare în aceste intermedii mai întâi ca țintă a batjocurii din partea „literatului" și toposul „idiotului vulgar" se menține, mai ales prin piesele de teatru alumnal, până spre sfârșitul sec. al XVIII-lea. Deși încă din comedia Renașterii pedantul prevestea tipul comic al *„latinistului"*, totuși deabia în romantism se realizează abilitarea „popoarelor", a „limbilor"

[1] Ca *lucrare publică*, liturghia este adresată „poporenilor" (λεῖτον = λῆιτον < λαός).

[2] Teza ocultării sau „camuflajului" elementelor sacrale a fost susținută și aplicată de M. Eliade în mai multe studii consacrate miturilor și folclorului; v. mai ales *Survivances et camouflage du mythe* în „Diogène", 41, 1963, pp. 3-27, reluată în *Aspects du mythe*, 1963.

(arapul, turcul, țiganul etc.), ca personaje dramatice pozitive și batjocorirea latinistului, cu „păsărească" sa.

Teatrul popular românesc, așa cum ne putem da seama din texte consemnate cel mai devreme o dată cu sfârșitul sec. al XVIII-lea, conține și o serie de elemente care pot fi considerate reminiscențe ale unor forme instituționale, ale unor uzanțe sau concepții medievale. Cea mai mare dificultate în depistarea unor astfel de elemente o reprezintă, în piesele culese la sfârșitul sec. al XIX-lea și în secolul nostru, „falsele medievalisme" datorate romantismului și literaturii populare de sorginte postromantică (romane și piese cu haiduci, biografii romanțate sau dramatizate de domnitori etc.).

Se adaugă, de asemenea, și un alt element important, anume presiunea sistemului riturilor calendaristice (folclorice) asupra adopțiunilor din repertoriul cult. Datorită acestei presiuni, se produce dispariția treptată a coordonatelor spațio-temporale inițiale ale textelor. De aceea găsim în scenariile teatrului popular cele mai ciudate și mai inexplicabile anacronisme, „un adevărat «ghiveci» de expresii teatrale"[1]. Acest mozaic mobil de texte tinde totuși să se organizeze în jurul unor date cu semnificație rituală. Pe lângă riturile calendarului agricol, riturile calendarului religios (în special ciclul Nașterii Domnului și Lăsata Secului - începutul postului Paștilor, Înmormântarea Dulcelui) contrag cel mai mare număr de texte alogene. Se poate observa, ca o notă comună a spectacolelor de Crăciun, organizarea scenariilor în jurul unui conflict dramatic în registru grav *(Anul Nou* și *Anul Vechi, Irozii)* iar în cazul spectacolelor carnavalești - în jurul unui conflict desfășurat în registru parodic. În spectacolele de teatru popular, registrul acțiunii și funcția reprezentației sunt marcate cu maximum de economie. La fel ca și locurile comune (stereotipiile) din balada folclorică, unele elemente aparent ilogice din teatrul popular au totuși o funcție bine determinată. Între acestea, formule lingvistice de tipul celei citate mai sus au rolul de mărci ale registrului desfășurării acțiunii. Chiar în forma estropiată *(miogagaleta)* în care o întâlnim, ea rămâne o

[1] Horia Barbu Oprișan, *op. cit.*, p. 21.

marcă a caracterului cult aulic al limbajului din scena respectivă; mai pot fi citate și alte asemenea formule: *kiralesa* <κύριε ἐλεισον întâlnită ca formulă de început pentru colindat[1], ca marcă a cadrului religios (preotul vestește Nașterea Domnului; împreună cu el vin în procesiune și copiii din sat[2]); *Hristos vascris* (formulă slavonă din troparul Învierii, *Hristos a înviat*, folosită în textul românesc în obiceiul Junilor brașoveni, cu ocazia îngropării rituale a conducătorului - „vătafului" - junilor; formula nu mai era înțeleasă, fapt probat de traducerea maghiară a acesteia: *Krisztus irt nektek*: Cristos v-a scris[3]). Păstrarea acestui tip de formule lingvistice arată că ele, chiar dacă nu mai erau înțelese ca sens, continuau să-și îndeplinească rolul de mărci stilistice, indicându-i spectatorului registrul desfășurării acțiunii dramatice.

VERSIFICAȚIE ȘI COMPOZIȚIE ÎN BALADELE POPULARE ȘI ÎN POVESTIRILE ISTORICE ÎN VERSURI

Faptul că timp de aproape o jumătate de secol (cam între 1730 și 1775), în istoria literaturii române, cu excepția *Letopisețului* (cca 1743) lui Neculce, nu pot fi menționate decât lucrări istoriografice minore, genealogii, encomioane, literatură de ceremonial și traduceri, a făcut ca povestirile istorice în versuri (cronicile rimate) din această perioadă să se bucure de o oarecare atenție. Dar, cum imaginea acestei perioade este raportată, de obicei, în sintezele de istorie a literaturii, la epoca anterioară, din jurul lui 1700, sau la cea a Școlii ardelene, necesități de organizare a expunerii fac ca ea să fie

[1] Horia Barbu Oprișan, *op. cit.*, p. 28.

[2] *Ibidem.*

[3] I. Mușlea, *Noi contribuții la studiul Obiceiului Junilor brașoveni*, în *ed. cit.*, 1972, p. 119.

pusă în antiteză cu acestea, iar calificativul global de „perioadă de decădere" să fie aplicat necesarmente și acestor cronici. Rar specie a literaturii române care să-și mai fi atras atâtea dezonorante judecăți, de la nume atât de ilustre. „Gen nenorocit, pe care-l poate salva numai un mare talent sau o aplecare spre glumă...", căci „numele-i singur e o condamnare: pare că ai zice sonet în proză!", spune Iorga[1] despre cronica rimată ca gen, iar despre piesele subsumate genului și despre autorii acestora are următoarele păreri: *Istoria Țării Românești de la let 1769* este scrisă „în versuri foarte rele", povestirea despre moartea lui Potemkin, în „cele mai plate, mai șchioape și mai neajutate versuri ce se pot închipui"; cea despre uciderea lui Bogdan și Cuza e „o povestire sarbădă", „o bodogăneală poetică"; „lunga căinare în versuri proaste" despre uciderea lui Grigore Ghica e „o banală plângere versificată", „o narațiune difuză și palidă, fără nici un element adevărat dramatic într-însa, fără un cuvânt energic și o comparație justă", în ea înșirându-se „tacticos, potrivit cu adevărul, cum s-au petrecut lucrurile" de către autor - „un profesionist literar pentru asasinatele politice", „un scriitor de banalități pe subiecte sinistre", „un vulgarizator al agoniilor tragice"; cel al *Istoriei ce au scos domnilor și boierilor* este „slugă cu mintea slabă și cu gura rea", compunerea sa ilustrând „poezia politică de bucătărie în țările române"[2]. În cursul său din 1927-1928, cu caracter de *Introducere sintetică* pentru *Istoria literaturii românești contemporane*[3], cronicile rimate sunt grațiate (prin ignorare), dar imaginea asupra veacului pe care acestea l-au ilustrat rămâne aceea a unui „secol sărac, aproape sterp pentru noi"[4]. Sextil Pușcariu, deși reia atât viziunea de ansamblu a lui Iorga, tratând perioada 1720 - cca. 1780 sub titlul *Epoca de decadență*, cât și unele din acuzele privitoare la banalitatea, prozaismul și virtuțile soporifice

[1] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688-1821)*, ed. I, 1901; ed. a II-a, 1926; ed. a III-a, 1969, vol. II, p. 76.

[2] *Ibidem*, vol. I, p. 410, vol. II, p. 72-76.

[3] I - II, 1934 (se ocupă de perioada 1900-1934).

[4] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, ed. I, 1929; ed. a II-a, 1977, p. 145, 149.

ale cronicilor rimate[1], remarcă totuși anume „revărsări lirice" (legate – și aici găsește a nota „un progres" – de „starea tristă a țării și a poporului"), precum și „gluma și ironia, deși cam tare și trivială" (la pitarul Hristache) și „chiar o rimă neobicinuită: Brava Mavrogheni, brava / altul ca tine mai sta-va?"[2]. D. Popovici, în cursul său din 1938–1940, găsea că versurile din cronicile rimate sunt „lipsite de orice relief artistic"[3]. Călinescu gustă umorul, voluntar sau involuntar, al acestor cronici rimate din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care „aparțin unei producții mahalagești, cu stângăcii savante, ritmuri inegale și o mare măscărie populară, prevestind pseudofolclorul suprarealist" și le găsește, mai ales pentru cazul pitarului Hristache, note de „poem burlesc" și de „grotescă litografie populară"[4]. N. Cartojan consideră că, de pildă, povestirea despre uciderea lui Brâncoveanu („a doua cronică rimată în literatura noastră") „nu are o valoare literară deosebită", pentru că „fiorul tragediei nu a găsit în sufletul cărturarului anonim flacăra căldurii emotive și mijloacele de expresie adecvate care să transfigureze materia istorică în materie de artă"[5].

Observarea unor clișee comune în aceste povestiri istorice versificate, precum și maxima răspândire a cronicilor într-o perioadă relativ unitară au dus la gruparea lor în capitole speciale ale lucrărilor de sinteză, încă înainte de apariția ediției de referință

[1] Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche, de...* ed. I, 1920; ed. a II-a, 1930, p. 207–208; autorul caută să explice și răspândirea de care se bucurau cronicile rimate, prin aceea că „nervii versificatorilor, și mai ales ai ascultătorilor, erau mai puțin rafinați decât ai noștri, încât suportau potopul ritmului monoton...", versurile din aceste cronici fiind potrivite „pentru cea mai gustată trecere a vremii, somnul".

[2] *Ibidem*, p. 209–210.

[3] D. Popovici, *Literatura română în epoca „luminilor"*, versiunea franceză a lucrării a apărut în 1945; cea românească în D. Popovici, *Studii literare*, I, 1972, p. 147.

[4] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941, p. 56–57 și *Istoria literaturii române. Compendiu*, ed. I, 1945, ed. a II-a, 1946; ed. a III-a, 1963, p. 34–36.

[5] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, 1945, p. 263.

a lui Dan Simonescu[1]. Al. Piru, în *Literatura română veche*[2], tratează unele povestiri istorice versificate, la un loc, după *literatura religioasă și istoriografie*, înaintea unui capitol intitulat *Literatura orală* (în care, ca și Iorga în *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, acordă spațiu unor producțiuni folclorice menționate în epocă sau conținând elemente ce permit situarea lor cronologică în acea epocă) și a paragrafelor consacrate cărților populare. Cu mici modificări, *Tratatul de istorie a literaturii române*[3] consfințește această încadrare. Între modificări, o jumătate de frază circumstanțială avertizează că: „O atenție specială în istoria literaturii se cade să acordăm povestirilor în versuri și pamfletelor din secolul al XVIII-lea, impropriu numite cronici rimate..."[4] (spre deosebire de începutul frazei din cartea lui Al. Piru: „Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea datează câteva povestiri istorice în versuri, impropriu numite..." etc.[5]). Alte modificări ar fi că, spre deosebire iarăși de cartea lui Al. Piru, în *Tratat, Plângerea mănăstirii Silvașului* este încadrată la paragraful *Radu Duma și alții*, iar cronica despre uciderea postelnicului Constantin Cantacuzino este doar menționată între traducerile făcute de Radu Greceanu. Gruparea acestor poeme istorice aducea cu sine necesitatea de a aborda problema originii lor care se consideră că „pare a fi cultă, cărturărească, ca și aceea a cronicilor rimate de la începutul secolului al XIX-lea datorite pitarului Hristache și lui Zilot Românul". Găsind un loc comun acestor cronici (nu toate câte ar fi putut fi încadrate aici din cele semnalate în contribuțiile mai vechi ale lui M. Gaster, N. Drăganu, I. Breazu, E. Turdeanu ș.a. – vezi bibliografia acestor contribuții în lucrarea citată *supra* a lui D. Simonescu), aducând în discuție problema originii lor, remarcând, la unele, oarecari calități literare și luând în considerație existența, în cadrul

[1] *Cronici și povestiri istorice versificate* (Sec. XVII–XVIII), 1967.

[2] Ed. I, 1961, ed. a II-a, 1962.

[3] *Istoria literaturii române*, I, 1964, p. 702–711.

[4] *Ibidem*, p. 704.

[5] Al. Piru, *Op.cit.*, ed. a II-a, p. 439.

grupării, a unor cronici cu caracter de *pamflet*, capitolul respectiv lăsa pentru volumul al II-lea al *Tratatului...* alte câteva cronici rimate, între care cea a lui Zilot Românul și cea a pitarului Hristache; așezate, împreună cu cele anonime despre N. Mavrogheni și despre C. Hangerliu, în raftul cu cronicari întârziați, vor fi privite, în cadrul acelui volum, drept anacronice[1]. O atitudine similară a autorilor de poeme istorice (mulți dintre ei necunoscuți) față de evenimentele narate, unele procedee stilistice și chiar expresii comune au făcut ca mare parte dintre cronicile în versuri să fie considerate drept creații a numai doi autori (anonimul A și anonimul B), care s-ar fi și influențat reciproc[2], ipoteză semnificativă pentru congruența speciei cronicilor rimate. În timpul scurs între apariția primului și a celui de al doilea volum al *Tratatului* academic (I, 1964; II, 1968) apăruse, în 1967, sub egida Institutului de istorie N. Iorga, ca al VI-lea volum din seria *Cronicile medievale ale României*, ediția critică a lui Dan Simonescu[3], cuprinzând, după sumar, 22 de cronici și povestiri versificate din sec. al XVII-lea - al XVIII-lea; cum pentru textele I, IV, XII, XVIII, XX, XXII, erau reproduse în întregime câte două sau trei variante substanțial diferite, ediția cuprinde 30 de texte de cronici rimate, scrise aproximativ între 1673 și 1806. Alăturate și rânduite cronologic, povestirile istorice versificate se arată a avea un număr destul de mare de caracteristici comune, a căror apartenență la sfera literarului este judecată mai ales prin raportare la folclor. Cele din perioada de după 1770 au putut fi puse la contribuție și ca posibile surse autohtone pentru o serie de motive literare devenite dominante în

[1] *Istoria literaturii române*, II, *De la Școala ardeleană la Junimea*, 1968, p. 123-143.

[2] N.A. Ursu, *Contribuții la stabilirea paternității unor povestiri istorice în versuri. Anonimul A*, în *Limba română*, an XV (1966) nr. 1 și *idem*, *Noi contribuții la stabilirea paternității unor povestiri istorice în versuri. Anonimul B*, în *Limba română*, an. XV (1966), nr. 2.

[3] Vezi *supra*, p. 107, nota 1.

preromantism sau în romantism (M. Anghelescu[1], P. Cornea[2]). Ca indici de mentalitate, raportate la baroc (D.H. Mazilu[3]) sau la iluminism (Al. Duțu [4], Ov. Papadima[5]), cronicile rimate au făcut obiectul unor capitole sau paragrafe din lucrări cu caracter de monografii de curente culturale și literare. Astfel privite, desigur că ele își dovedesc utilitatea, valoarea documentară pentru istoria culturală, dar statutul lor literar rămâne incert. Pentru a le putea examina în calitate de creații aparținând literaturii culte și, eventual, pentru a le putea aprecia valoarea din acest punct de vedere, este însă necesar să găsim acele caracteristici formale specifice care le-ar diferența față de domeniile conexe și anume față de *folclor* și față de *istorie*. Capitolul de față urmărește relevarea unor particularități compoziționale ale elementelor de versificație în balada populară și în cronicile rimate.

Caracterul „simili-", „pseudo-", „quasi-", ba, chiar „semi-" folcloric menționat într-un număr apreciabil de lucrări consacrate cronicilor rimate, considerat „un bun câștigat" pentru comentariul istorico-literar, este folosit în consecință în tratate, dicționare, manuale și cursuri. Curios este însă că, deși în afirmarea caracterului „simili-folcloric" se aduce ca argument mai ales versificația, nu

[1] Mircea Anghelescu, *Contribuții la stabilirea unor premise ale literaturii românești moderne (1750-1780)*, în *Limbă și literatură*, an. XV (1968); idem, *Continuitatea și transformarea motivelor în romantismul românesc*, în vol. *Romantismul românesc și romantismul european*, 1970; idem, *Preromantismul românesc (până la 1840)*, 1971, p. 51-65.

[2] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780-1840*, 1972, p. 120-134.

[3] Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, 1976, cap. *În loc de încheiere*, p. 309-316.

[4] Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, 1968, p. 231.

[5] Ovidiu Papadima, *Iluminismul și clasicismul întârziat. Opinii despre cultura populară - infuzia ei latentă în literatura epocii*, în vol. *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971; idem, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, 1975, p. 98-112.

aflăm vreo lucrare consacrată examenului comparativ al versificației folclorice și al celei din cronicile rimate. Condamnarea „proastelor" versuri ale cronicilor rimate se face pornindu-se de la prezumția nedovedită de nimic că autorii cronicilor rimate și-ar fi luat drept model de urmat poezia populară[1], iar elogierea unor pasaje izbutite se face tot prin prisma unei reușite imitații a modelului popular. Singurul cercetător care își propune să supună „unei verificări atente" afirmația lui Iorga privitoare la modelul folcloric al cronicilor rimate și care demonstrează, în urma unui exemplar examen critic bazat pe urmărirea genetică a pieselor și pe studiul stereotipiilor, că „atât arhitectura interioară a acestor cronici rimate, cât și mentalitatea autorilor, sunt profund deosebite de tectonica și viziunea lumii specifice baladei noastre populare" și că „autorii acestor cronici nu au avut niciodată preocuparea de a lua poezia noastră populară ca model", consideră totuși că „ceea ce le apropie de poezia populară este - la multe dintre ele - versificația asemănătoare"[2]. Între elementele de versificație comune cronicilor rimate și poeziei populare, Ov. Papadima numește: versul trohaic de 5-8 silabe, lipsa formelor strofice, prezența asonanțelor și a grupărilor monorime; se consideră că autorii de cronici rimate au adoptat aceste elemente ale versificației populare deoarece „le veneau mai la îndemână și îi obligau la un mai mic efort în povestire"[3]. Desigur că prezența acestor elemente (care, după cum arată autorul, nici nu caracterizează în întregime categoria cronicilor rimate) se poate explica și astfel, dar o îndoială stăruie, în

[1] Începând de la Gaster care, deși ne-am fi așteptat ca, potrivit tezei ce urmărește în *Literatura populară română*, 1883, să caute modelul cult al cronicilor rimate, consideră totuși trei cronici rimate citate în lucrarea sa (p. 472-473: *Uciderea lui Grigore Ghica, Uciderea lui Bogdan și Cuza* și *Stihuri pentru Moruz voevod)* drept „adevărate *cântece populare, balade* în adevăratul sens al cuvântului", continuând cu Iorga care afirmă că autorii de cronici rimate „prinsese a scrie", „după exemplul poeziei populare, pe cari nu puteau s-o ajungă totuși" (*op. cit.*, p. 72), majoritatea istoricilor literari citați mai sus nu se îndoiesc de modelul popular care stă în fața autorilor de cronici rimate.

[2] Ovidiu Papadima, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, pp. 106, 112.

[3] *Ibidem*, p. 106.

primul rând pentru că unele elemente (gruparea monorimă, versul alb) nu apar decât foarte sporadic în cronicile rimate, altele ca hepta- și octosilabul trohaic se pot întâlni și în posibilul model cult al povestirilor noastre istorice în versuri (cronicile rimate grecești), iar asonanțele sau dominanța rimei împerecheate, fără forme strofice, erau specifice și poeziei românești culte de dinainte de 1700. În al doilea rând, pornind de la premisa că o operă literară se caracterizează prin unitatea de ansamblu a procedeelor stilistice, cum putem presupune că numai unul dintre elemente ar proveni dintr-un domeniu exterior nu numai genului, dar chiar sistemului?

Întrucât, dintre formele versificației folclorice, cel mai adesea baladele (epica versificată) au fost considerate a avea legătură cu cronicile rimate, conținutul lor fiind oarecum asemănător, să încercăm urmărirea paralelă a câtorva elemente de versificație în baladă și în cronicile rimate, cu atenție mai ales asupra acelor elemente care, deși țin de versificație, pot fi considerate și stereotipii.

Epica versificată populară, ca și cronica rimată, este considerată o specie limitrofă, o conjugare specifică a versului cu narațiunea. Reprezentând expunerea în versuri a unei acțiuni, epica versificată trebuie să îmbine planul expozitiv (narativ, proza, „avansarea în chip linear"[1]) cu repetabilitatea (versul < *versus*, de la *vertō, -ere: a întoarce*, dar și *a se schimba, a se preface*) manifestată la nivelul piciorului, la cel al versului, al distihului, al grupărilor strofice și, fenomen specific, la cel al episodului. În repetiția unităților formate, în cazul accentuării dinamice, prin gruparea silabelor în modele ritmice în jurul unui accent dinamic, principiul de izolare și definire a modelelor ritmice și a succesiunii acestora în cadrul versului este iterația (ocurența); versificația analizează repetiția la nivelul versului, deci ocurența unui complex ritmic, acordat cu un complex sintactic și semantic. La nivelul unităților ritmice, se observă abolirea semanticii: modelul formal nu corespunde unui semantem decât în mod aleatoriu (la fel cum

[1] Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, 1974, p. 16.

silaba, în cazul cuvântului monosilabic nu constituie decât o coincidență aleatorie a planului semantic cu cel fonetic); dacă exceptăm acest caz, se poate afirma că până la nivelul versului, nivel la care se produce fuziunea planului semantic cu cel ritmo-fonetic, cele două planuri nu coincid în unitățile lor formative. Marcarea complinirii (fuziunii) planului semantic cu cel ritmic se face prin *cezură* (în cazul hemistihului), *pauză* (la sfârșitul versului), coincidență fonetică sau *rimă* (între versuri). Concurentă cu *pauza*, *rima* pare redundantă, dar ea trebuie văzută nu ca marcă a sfârșitului de vers, ci ca element de unire a două sau mai multe versuri.

În privința rimei din piesele folclorice, există opinii după care lipsa ei ar denota arhaicitatea piesei. Privind istoric problema, opinia pare justificată, dar o comparație, de pildă, între balade din ciclul *Fantastice* și cele din ciclul *Jurnale orale*[1], primele considerate mai arhaice, iar celelalte mai recente, arată că, cel puțin pe baza actualelor clasificări ale baladei, opinia nu poate fi susținută cu exemple doveditoare. Dacă în balade din ciclul *Fantastice* precum *Iovan Iorgovan* (4 versuri albe din 161)[2], sau *Mistriceanul* (10 versuri albe din 420)[3] găsim procente de 2, 4 și respectiv, 2, 3 versuri albe, în balade ca *Barbu* sau *Bimbașa Sava* din ciclul *Jurnale orale* putem să nu întâlnim absolut nici un vers alb din 106 și, respectiv, 70 de versuri[4]. Domeniul rimei din versificația populară a fost cercetat într-o lucrare monografică[5] în care se fac și utile comparații statistice între speciile folclorice în privința bogăției rimei sau a numărului de versuri legate prin rimă. Examenul cantitativ relevă că procentul de versuri albe (independente, nelegate prin rimă de context) este mult mai mic decât ne-am aștepta în balade. Conform

[1] După clasificarea făcută de Al. I. Amzulescu în antologia sa *Balade populare românești*, I-III, 1964; aceeași clasificare în *Tratatul de istorie a literaturii române*, vol. I, citat mai sus.

[2] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, pp. 319-323.

[3] *Ibidem*, pp. 323-333.

[4] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, III, pp. 402-407.

[5] Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, 1973.

tabelului statistic efectuat de autorul monografiei, în balade procentul de versuri albe este 5,1%, adică de patru ori mai mic decât în colinde (22%) și numai de vreo două ori mai mare decât în poezia lirică (1,68%). Tot în această lucrare se întreprinde și o analiză a valorilor stilistice purtate de sau realizate prin rimă, aportul cel mai substanțial constând în relevarea rolului compozițional al rimei[1] și al versurilor albe[2]. În baladă versurile albe apar de foarte multe ori într-un context asemănător, în piese diferite sau în variante ale aceleiași piese. Uneori ele introduc vorbirea directă, prin cunoscutele propoziții interogative. („Dar... ce-mi grăia?"), servind implicit pentru a introduce *personajele* acțiunii și pentru a marca *un nou episod* al acesteia. Realizarea acestor propoziții într-un vers cu rima zero este menită tocmai a le distanța de context și a le evidenția rolul în structurarea textului. Dacă izolăm versurile albe dintr-o baladă și le așezăm în ordinea succesiunii lor în text, obținem un fel de sinopsis al acțiunii. Iată, de exemplu, orânduite în acest fel, versurile albe din balada *Mistriceanul*[3]:

a. Săvai Mistricean voinic/ El Doamne când s-a născut...
b. Pui de șearpe sugă-mi-te,/ De sub talpa casei noastre...
c. Cal la bordei așeza,/ Tot pe Negrul, pintenogul,/ Al lui ta-su din tinerețe...
d. În vânătoare că-mi pleca/ El, Doamne, ca să-mi vâneze...
e. Pui de șearpe sugă-mi-te/ De sub talpa casei noastre...
f. Începu Negru d-a fugea, / Dar nu fuge cum să fuge...
g. De cuțite ascuțite,/ Șearpele nu poate să-l înghită./ Și din drum el că-l trăgea...
h. Voinicelul că sosea...
i. Ce bați calul și drumul? / Fă, frate, un mare bine...

[1] Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, 1973, pp. 28-38, 68 sq.

[2] *Ibidem*, pp. 104-112, cap. *Rolul structurator al rimei zero.*

[3] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, pp. 323-333; vezi N. Constantinescu, *op. cit.*, pp. 150, 159-160.

j. Dobândisem frățior,/ Vezi, cu milă și cu dor,/ N-avusei parte de el...

Rostite într-un alt ritm, versurile albe se constituie și într-un fel de explicitare în proză a cursului acțiunii. Fenomenul acesta este bine reprezentat într-o piesă din colecția Nic. Densușianu [*Legenda Țarigradului*]: Când s-o făcut lumea din împărăția grecească, Marcu a fost nănașu lu Iancu, iară Iancu o avut fiu pă Novac și li s-o dat lor lumea de s-o-ntemeiet pământu. Dumnezeu le-o dat putere să fie tari împărați. Și le-o poruncit Dumnezeu că ei unde vreau să se lucre, lucru și bani să nu să cheltuie și să nu muncească.

Până ei o-mpărățât
Țăligradu s-o făcut
Iancu împărat
O poruncă mare-o dat

că un om pă cal călare să meargă-nt-o zî de vară cât el o puté mere și să vină sara pă alt loc [...] O grăit Iancu-mpărat: „Poșâșoru meu, care te-am mânat eu pă tine, feri-te-nt-o parte, ca zîdu să se tâlnească păcum am poruncit!

Călărețu să feré
Și zâdu că să tâlné
Țăligradu să făcé... [...]
Lume-atuncea nu muncé
Nici banii nu cheltuié –
Bine lume-atunci trăié[1].

(După cum se vede, avem de a face aici cu un exemplu tipic de *legendă a întemeierii*, situată în timpul mitic; acestei legende care poate fi raportată la exemple din literatura cultă, în special la episoadele din cronografe, nu îi găsim un corespondent între

[1] Nic. Densușianu, *Vechi cântece și tradiții populare românești. Texte poetice din Răspunsurile la „Chestionarul istoric" (1893-1897)*, ed. I. Oprișan, 1975, pp. 118-119.

cronicile rimate românești, unde unele piese se încadrează mai degrabă în tipul *historia destructionis...*; cf. totuși *Plângerea mănăstirii Silvașului)*.

Datorită faptului că versurile albe din balade nu numai că apar în aceleași contexte, dar sunt foarte adesea și identice formal, mai ales atunci când marchează gradația acțiunii într-o suită de episoade, s-ar putea considera că, în aceste cazuri, este vorba, în ciuda unor variațiuni, de *același vers*, care se supune și el principiului de bază al versificației: *repetabilitatea*, chiar dacă aceasta se realizează după interstiții mai mari, la nivelul episoadelor. Cum se știe, și debutul narării acțiunii este adeseori realizat printr-un vers alb aflat în raport de coordonare adversativă față de formula inițială. În general raportul său față de context este contrastiv, dar opozițiile nu se realizează rigid. Dimensiunile episoadelor nu sunt codificate strict, după cum nu este strict codificată mărimea grupurilor strofice legate prin rimă și nici numărul de silabe al versului (variabil între 4 și 8 silabe) sau cantitatea (încărcătura fonetică, „bogăția") rimei. În toate aceste cazuri, între elementele formale ale baladei folclorice se stabilesc relații de interdependență care determină unicitatea fiecărei variante și nu încorsetează originalitatea creatorului, ci îi oferă o serie de elemente maniabile pe care să le poată utiliza în actul artistic al performării. Între acestea, versul alb poate fi considerat, alături de formulele stereotipe mai dezvoltate, un element constitutiv al sistemului compozițional al baladei populare.

Este dificil a găsi aceste caracteristici funcționale ale versului alb și în povestirile istorice versificate. Foarte multe dintre textele acestor cronici nu conțin deloc versuri albe (stihurile lui Miron Costin, poemul cronologic al lui Dosoftei, traducerea cronicii despre uciderea postelnicului Constantin Cantacuzino, oda către Rumeanțev, versurile lui Zilot Românul ș.a.) sau conțin aparente versuri albe, în fapt simple erori de copist, introvertiri sau omisiuni, fiind deci consecințe ale transcrierii și, uneori, chiar ale editării[1].

[1] Vezi *Cronici și povestiri istorice versificate*, ed. Dan Simonescu: primele trei texte nu conțin nici un vers alb; în textul al IV-lea, *Uciderea lui Constantin Brâncoveanu*, p. 64, v. 131 („Domnul cu pace să te păzească"), după cum se vede chiar din varianta reprodusă în aparatul critic, este urmarea unei omisiuni de co-

Dintre cele câteva versuri albe pe care le putem găsi între miile de versuri ale cronicilor rimate[1], și mai puține se dovedesc a avea un rol funcțional, iar aceasta se întâmplă cu precădere în anumite variante a căror prezență printre textele de cronici rimate trebuie privită cu precauțiune. Reproducem mai jos (cu cursive) cele câteva versuri albe întâlnite în textele povestirilor istorice versificate:

I. În *Plângerea mănăstirii Silvașului (ed. cit.*, p. 81, v. 306-310):

„Ci numai ca o hiară au răgnit
În viiață cât au trăit.
Acestea câte s-au spus, toate s-au făcut
Că cei ce le-au văzut și le-au auzit
Ei le-au mărturisit.

pist („Domnul să se milostivească/ Cu pace să te păzească"); la fel v. 179, p. 65; în varianta cu refren, *Plângi, neam românesc* (cca. 1813), p. 68, v. 39 nu are caracter funcțional. În *Plângerea mănăstirii Silvașului*, p. 80, v. 287 rimează, probabil, într-un mod foarte aproximativ, cu primul hemistih al versului următor. În *Uciderea lui Iordache Stavarache*, p. 95, v. 34 („Țarigrad și Moscoviia bine închipuită") are cuvântul ultim la plural, rimând cu „zugrăvite" din v. 33; între v. 55-56, un vers omis (cf. varianta în note), la fel ca și cazul versurilor 94-95, p. 96, al v. 141-142, p. 98; v. 230, p. 100 era, probabil, în vorbire directă: „Lui Stavarache ce să-i facu?". În *Cronica Hotinului*, v. 150, p. 110 conține evident două versuri (cf. p. 112, v. 222-223), după cum indică rima și măsura; v. 188, p. 111 are forma corectă în varianta din note; la v. 264-265, p. 113, o dată se notează pronunțarea dialectală, o dată nu: „Pe vizirul să-l rădice/ Ca pe-un ghiaur făr de legi". Desigur că pot fi înmulțite atât exemplele în care rima poate fi reconstituită cu ajutorul variantelor (p. 194, v. 263; p. 205, v. 49-50; p. 215, v. 455-456; p. 220, v. 605-606; p. 266, v. 406; p. 296, v. 5-6; p. 337, v. 33), ceea ce ar proba că forma primară era fără versuri albe, cât și exemplele în care notarea pronunției dialectale este oscilantă, ceea ce ridică un semn de întrebare privitor la principiile de transcriere. Dar neglijarea unor chestiuni de versificație în editarea textelor manuscrise și, uneori, și în editarea textelor folclorice, este foarte frecventă și se datorează mai ales rigidității unor norme de interpretare a grafiei sau de transcriere a pronunției (vezi Mihai Bordeianu, *op. cit.*, p. 9-10 și I. Funeriu, *Versificația românească*, 1980, p. 6-7 și capitolul *Versificația - argument filologic în editarea textului poetic*, p. 144-156).

[1] Am urmărit rimele în textele tuturor cronicilor rimate cuprinse în *ed. cit., supra*, precum și în unele texte necuprinse în această ediție (pentru *Versul Hotinului, Versul lui Napoleon, Uciderea lui Grigorie Ghica*). Pe lângă cazurile de aparente versuri albe citate mai sus, există și numeroase rime „aproximative", care nu sunt însă versuri albe, după cum o dovedește neîndoielnic contextul în care apar ele, cele mai multe în *distihuri*.

(Versul apare între două distihuri; chiar dacă adoptăm dispunerea grafică: „Acestea câte s-au spus / Toate s-au făcut, / Că cei ce le-au văzut/ Și le-au auzit / ei le-au mărturisit", permisă de măsura oscilantă a versurilor acestei cronici, primul vers rămâne tot izolat între distihuri).

II. În *Răzmerița la intrarea rușilor în București* (p. 136, v. 311-312):

„În zioa sfintei Ecaterini
Pentru-al împărătesi nume".

(„În zioa sfintei Ecaterine (?)"; versurile sunt în distih).

III. În *Fuga fiilor lui Ipsilanti* (p. 223, v. 53-57):

„Care mai denainte,
Le era făgăduite.
La două ceasuri din noapte,
Socotesc și mi să pare
Să fie acea plimbare".

(deși rime aproximative de felul *făgăduite / noapte* nu sunt o raritate în cronicile rimate, totuși faptul că în text nu întâlnim nici o altă grupare monorimă de trei versuri și că v. 55 nu se grupează sintactic cu v. 53-54, ci cu v. 56-57 ne determină să-l considerăm vers alb între două distihuri; v. 91 și 99 din aceeași cronică erau probabil unul după altul, iar versurile 93-94 pot să fie rezultatul unui burdon).

IV. În *Istoria faptelor lui Mavrogheni vodă* a pitarului Hristache (p. 267, v. 411-415):

„Și porunci cărți de scrise
Prin județe le trimise
Într-auz să le citească
Cu bună pliroforie
De această bătălie".

(este posibilă omisiunea unui vers).

V. În *Mazilirea lui Alexandru Moruzi* (p. 300, v. 27-28):

„Însă și măriia sa după ospățu [ospătare?]
Pleacă cu halaiu mare".

VI. În <*Mazilia și uciderea lui Hangerli voevod*> (p.312), dacă v. 197-198 ca final al cronicii („Ca să-l vază lumea toată, / *Să stea și să-l privească*") își are complinirea în varianta reprodusă în note (după ms. B.A.R. 3162, copist Iordache Furduescu): „Ca altu să se ferească [...]" totuși și finalul variantei din ms. 3162 este realizat printr-un vers alb:

„Peste munții iadului,
Să-l ducă întru împărăția cerului.
Și așa s-au sfârșit ticălos Angérliu".

VII. În *Istoria voevodului Hangeri* (p. 312-320), reprodusă după ms. B.A.R. *5193*, v. 280-283:

„*Precumu domnu Mavrogheni*
Căci au tăiat pă Petrache,
Așa și măriia ta:
Căci pierduși pă Dumitrică".

(Dumitrache? < Turnavitu >, vezi p. 319, nota 11).

VIII. În *Stihurile pre-înălțatului domnu Alecsandru Costantin Moruzi voevod*, 1806, 1, (p. 334, v. 3-8):

„Maziliia lui Moruzi
Jalnică și nu-i de spus:
Maziliia fără vesti,
Sâmbătă noapte să să știe,
Toată țara să se strângă:
Pre-nălțate Doamni să zică..."

(rimă aproximativă?)

2. (p. 334, v. 12-13):

„*Într-această țară creștinească,*
Cu pace și odihnă".

IX. În *Stihurile lui Moruzi vodă*, variantă cu multe deosebiri față de textul anterior:

1. (p. 337, v. 48-49):

„*O, că s-au făcut*
Un nespus plânsu!"

2. (p. 338, v. 58-61):

„*Iară când au vrut să între în săraiuri*
Au auzit că de la împărăție
(Și ferman i-au arătat)
Că împărăția l-au mazilit
Și când vra să iasă la Galata,"...

(este mai degrabă, un recitativ în proză).

3. (p. 338, v. 65-66):

„*Dar n-au putut, nici n-au găsit*
Pe la curte să nu meargă".

4. (p. 338, v. 90-92):

„*Rămâi, țară, sănătoasă.*
Și de mine fie-în pace.
În veci, amin".

5. (p. 338, v. 67-71):

„Șade Moruz drept curte
Plânge cu lacrimi multe
Și din gură așa zici:
- Multă lume prifăcută
Și nestatornicită!"

(această din urmă variantă a *Stihurilor lui Moruzi*, cu un număr deosebit de mare de versuri albe, copie târzie, de pe la 1818, are forma unui text de tranziție, reprezentând disoluția textului prim scris, dar fără a fi căpătat încă particularitățile textului folcloric).

Cu toate că, după cum se vede din exemplele de mai sus, nici măcar în cazul puținelor versuri albe pe care le-am găsit în textele de cronici rimate, nu putem fi siguri că n-ar fi vorba tot de niște „false versuri albe", explicabile prin erori de copist, totuși s-ar putea considera că anumite trăsături comune, manifestate în raporturile lor cu contextele în care apar, permit alăturarea acestor versuri în funcție de unele caracteristici funcționale. O primă caracteristică funcțională, aceea de a numi *momentul acțiunii*, apare în exemplele II, III, VIII, 1. O a doua, aceea de a marca *încheierea unui episod sau a întregii relatări* apare în exemplele I, V (?), VI, VII (?), VIII, 2, IX,

4. Cazul cel mai interesant din punctul de vedere al apropierii față de balada folclorică îl prezintă exemplul ultim (IX, 5) unde versul alb are același rol ca și interogațiile retorice urmate de *verba declarandi*, frecvente în baladă: acela de a marca introducerea vorbirii directe. Exemplele IV, IX, 1, 2, 3 nu sunt relevante sub raportul funcționalității versului alb.

Diferențele cantitative ar fi însă prea puțin semnificative (am văzut că există și balade populare în care nu găsim deloc versuri albe[1]), dacă ele nu ar fi conjugate cu o serie de repercusiuni compoziționale care probează diferențe sistematice între balada populară și povestirea istorică versificată. Funcționalitatea versului alb fiind în poezia populară aceea de marcă a episodului (delimitare a secvențelor)[2], iar secvențele de conținut realizându-se foarte adesea în grupări monorime[3], înseamnă că și grupările monorime se vor realiza altfel și vor avea alte caracteristici în cronica rimată decât în balada populară.

Gruparea de bază a versurilor în povestirea istorică versificată este distihul (cronicile în care nu am întâlnit nici un vers alb sunt, cu excepția formelor strofice cultivate de Zilot Românul, scrise în distihuri; în celelalte nu întâlnim decât rar grupări monorime de mai multe versuri, iar majoritatea grupărilor au un număr par de versuri, ceea ce arată că, de fapt, este vorba de grupări apărute întâmplător datorită rimei gramaticale din distihuri consecutive). În balada populară întâlnim, dintre genurile poeziei populare, cel mai mic procent de distihuri (31,45%)[4], cu mult mai mic decât cel din cronicile rimate. Și în acest caz nu este vorba numai de diferențe cantitative. Sintaxa narațiunii, sintaxa frazei și sistemul de versificație fiind corespondente, distihul va reprezenta și el, pentru majoritatea secvențelor narațiunii, o formă de realizare a fuziunii dintre epos și versificație. Dar pentru secvențele mai ample, rolul de

[1] Vezi *supra*, p. 112.

[2] N. Constantinescu, *op. cit.*, p. 108-109.

[3] *Ibidem*, pp. 92-103.

[4] Față de 44% în poezia rituală și 63,14% în lirică, *ibidem*, p. 109.

marcă nu-l mai îndeplinește versul alb contrastiv cu gruparea monorimă, ci variațiile metrice sau ritmice, a căror prezență în cronicile rimate o remarca G. Călinescu (vezi *supra*, p. 106, n. 4). Astfel încât, în timp ce balada populară, în care nu întâlnim decât forme de ritm trohaic, posibilități reduse de variație metrică (5-8 silabe) și o dominantă netă a imperfectului ca timp al narațiunii, uzează de un sistem compozițional bazat în special pe rimă ca marcă a structurii (și în stereotipii), în cronica rimată, rolul contrastiv în succesiunea episoadelor este îndeplinit de variațiile de măsură și ritm, precum și de un sistem mai complex de relații în concordanța timpurilor[1]. Că variațiile de măsură și de ritm în cronicile rimate au rolul de mărci ale episoadelor se vede limpede din câteva exemple. Astfel în *Plângerea mănăstirii Silvașului*, după invocația în versuri de 8-15 silabe, oscilante atât ca ritm (cezură flotantă, regularizare a finalurilor de vers, dominantă a formelor iambice), cât și ca măsură (de la 8 silabe în v. 4 și 11, la 15 silabe în v. 6 și 15)[1]:

„Ia aminte, ceriule, și voiu grăi,
Plângând cu amar, mă voiu tângui.
Auzi-mi, pământule, cuvintele
Și să-mi cuprinzi lacrămile".

(*ed. cit.*, p. 74, v. 1-4).

[1] Comparând verbele purtătoare de rimă din componența unei balade populare (Al. I. Amzulescu, *ed. cit.*, p. 124-130) și a unei cronici rimate (Dan Simonescu, *ed. cit.*, p. 60-66) cu subiect comun (*Uciderea lui Brâncoveanu și a fiilor săi*), observăm că, în timp ce în prima găsim, în cele 262 de versuri ale textului, 99 de versuri cu rima la imperfect, 1 la perf. comp., 5 la ind. prez., 9 la cond. prez., 3 la conj. prez., 5 la viitor și 1 la infinitiv, iar grupările monorime în componența cărora intră rimele verbale sunt 6 distihuri, 1 tristih, 3 grupări de câte 4 versuri și câte o grupare de 5, 8, 14, 17, 20, 25, 48 și 57 de versuri, în cea de a doua găsim în cele 236 de versuri ale textului de bază 36 de versuri cu rima la imperfect, 18 la perf. simplu, 40 la perf. comp., 17 la m.m.c.p., 2 la conj. perf., 15 la ind. prez., 22 la conj. prez. și 13 la viitor, iar grupări monorime în componența cărora intră rimele verbale sunt 56 de distihuri, 3 tristihuri, 3 grupări de câte patru versuri, 1 de 5 versuri și 2 de 6 versuri. Se observă că raportul între numărul grupărilor monorime este invers proporțional cu cel al timpurilor verbale folosite și, firește, cu dimensiunile grupărilor monorime.

încheierea proemiului se realizează tot printr-un contrast de măsură și ritm între v. 121-122 (p. 77), de 14-16 silabe, cu cezură oscilantă și v. 123-124, decasilabice[1]:

„Însă la neamul lui pururea să pomenește,
Fiindcă și o părticică din moaștele lui să găsește:
Până aicea s-au umplut.
Cuvântul cel din început
Acea istorie pentru mine grăită...".

De asemenea episodul ultim, care reia invocația:

„Iar acum la început întorc cuvântul
Și voiu face și sfârșitul:
Cum ceriului am vestit
Și pământului m-am tânguit".

(p. 89, v. 646-649)

În *Uciderea lui Iordache Stavarache* variațiile metrice au rolul de a marca intervenția naratorului în desfășurarea acțiunii, intervenție realizată prin adresarea directă, ceea ce relevă nu implicarea naratorului în acțiune (cum se întâmplă în balada populară), ci distanțarea sa față de participanții la acțiune. Intervenția este similară celei a corului antic sau celei a rezoneurului:

„Dar hanul toate le-au luat, dar gândul nu l-au mai schimbat.
Daruri destule i-ai dus, sărace,
Dar vei vedea mâine hanul ce-ți va face.
El îți sapă o râpă adâncă și mare,
Ca să te dea pe tine, caimene, acolo, în iad, di vale.
Iar hanul, după ce-au vorbit cu înpăratul, au plecat".

(*ed. cit.*, p. 97, v. 120-125)

„Împăratul gândea că și în zid vor fi bani băgați.
Dar eu zic că cele din vânt adunate
Dracul acele le stăpânește acelea toate.
Poate va fi făcut și milostenii multe,

[1] Vezi schema metrică a invocației din această cronică rimată la L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, 1971, p. 404.

Dar toate acelea di la creștini au fost răpite.
Vedeți, boiari, averea cea multă ce face..." etc.

(p. 191-192, v. 276-281)

Aceste mijloace formale specifice servesc totodată pentru a se introduce perspectiva moralizatoare, reliefarea laturii de spectacol tragic a acțiunii narate.

Apartenența cronicilor rimate la tradiția literaturii culte este vizibilă și în privința altor elemente de versificație. Rimele inexacte, asonanțele și contrasonanțele[1] nu se raportează nici funcțional, nici genetic numai la poezia populară. Ele erau admise și în poezia noastră cultă de dinainte de 1700. Așa cum s-a arătat destul de clar cu aplicare la poezia lui Dosoftei, o serie de rime bazate pe contrasonanțele consonantice de tipul surd-sonor sau pe contrasonanțe în grupuri de consoane care au în componența lor o lichidă se încadrează într-un *sistem de versificație specific*[2]. Acest sistem a avut un caracter normativ în poezia noastră veche timp de aproape un secol și jumătate. Ori, cum se știe că de fapt *colindele și versurile la morți (iertăciunile)*, invocate cel mai des pentru a proba „modelul folcloric" al cronicilor rimate, sunt, în bună parte, psalmii lui Dosoftei, intrați, fragmentar sau în întregime, în circuitul folcloric[3], prin intermediul așa-numitului folclor diecesc, influența folclorică asupra poeziei lui Dosoftei ar fi de studiat mai cu îndreptățire și, poate, mai cu folos. Predominanța ritmului trohaic în cronicile rimate, luate global, nu este nici ea probantă pentru a se susține influența poeziei populare căci, pe de o parte, nu îl găsim în toate cronicile rimate, dimpotrivă, cele mai vechi cronici au forme de ritm iambic, pe de alta, nici în poezia greacă ritmul trohaic nu era absent, ci

[1] Vezi vol. colectiv *Limbaj poetic și versificație în secolul al XIX-lea (1870-1900)*, 1978, p. 62 sq.

[2] Mihai Dinu, *Sistemul rimei la mitropolitul Dosoftei: o fonologie sui generis*, în *Studii și cercetări de lingvistică*, an. XXIX (1978) nr. 2, p. 197-207.

[3] Vezi notele lui N.A. Ursu la Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, 1974, și L. Gáldi, *op.cit.*, p. 101.

octosilabul epic era trohaic. Desigur, nici în acest caz nu putem omite din explicație tradiția poeziei noastre culte.

Specificitatea sistemului compozițional al cronicii rimate în comparație cu cel al poeziei populare este evidențiată și în procesul de penetrație a cronicilor rimate în folclor, căci ea face să nu fie posibilă circulația orală a povestirilor istorice versificate *în întregul lor*. Dar, la fel cum motivele muzicale ale melosului cult intră *fragmentar* în circulația folclorică[1], și în cazul cronicilor rimate, intrarea în circuitul folcloric presupune mai multe etape[2]: selectarea unui anumit motiv, încadrarea lui în sistemul de repetiții, în măsura versului popular și în spiritul acestuia, prin adaptarea la dominanta de gen a folclorului românesc (lirica[3]). Atestarea diverselor stadii ale încadrării în folclor a unor motive din cronicile rimate poate fi urmărită deja către sfârșitul secolului al XVIII-lea, când încep să fie înregistrate în scris și balade populare autentice[4] sau unele cronici care se întorc din circuitul folcloric în manuscrise[5]. De aceea, în cazul mai multor variante de cronici rimate nu este necesar să căutăm întotdeauna un raport de filiație, în sens filologic strict, cu textul prim, ci putem apela și la mijloacele stilisticii. Există în această perioadă și unele compoziții culte în stil folcloric (de

[1] E. Dolinescu, *Pătrunderea unor creații culte și semiculte în cântecul popular*, în *Revista de etnografie și folclor*, 1964, nr. 3.

[2] Similare cu cele care apar și în cazul cărților populare; de altfel nu sunt singurele similitudini care îndreptățesc opinia lui V. Gațak, după care regimul cronicilor rimate în epocă ar fi fost asemănător celui al cărților populare; vezi vol. *Фолклор и молдавско-русско-украинские исторические связи*, 1975, p. 118.

[3] Vezi I.C. Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, 1971, p. 54.

[4] De pildă balada populară *Ilencuța Sandului*, copiată fragmentar în ms. B.A.R., 3372 (databil cca 1781–1793) sau *Cântecul lui Stanciu Găman*, în același ms.; *Ilencuța Sandului* a avut oarecare circulație în manuscrise vechi, căci o găsim notată și în ms. B.A.R. 2747 de la începutul secolului al XIX-lea.

[5] În această situație pare a fi *Versul Hotinului*, variantele publicate de M. Gaster, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, an I, vol. II, 1883, pp. 335–336, N. Drăganu, în *Dacoromania*, V (1927–1928), pp. 521–522 și I. Lupaș în *Anuarul Institutului de istorie națională*, V (1928–1930), pp. 462–463.

exemplu textul intitulat *Plângi, neam românesc*, având ca subiect *Uciderea lui Brâncoveanu*[1]; prezența refrenului, exemplul biblic, direcția moralizatoare avizează însă că este vorba de o creație cultă), în analiza cărora studiul versificației poate oferi criterii de disociere. De fapt, probabil că în observarea cuprinsului miscelaneelor de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor își are sursa opinia privitoare la modelul folcloric al cronicilor rimate.

[1] Dan Simonescu, în introducerea capitolului *(ed. cit.*, p. 59), opinează: „În 1813, un versificator ardelean, poate chiar preotul Pavel Popovici din Diesig (dacă acesta nu a fost un simplu copist) *sub influența lecturii vechiului cântec despre Brâncoveanu* (s.n.) din care reproducem un fragment, *a compus* (s.n.) și el mai multe versuri istorice cu caracter elegiac..." Dacă textul este scris „sub influența lecturii" cronicii rimate sau reprezintă reminiscența audierii unei lecturi colective, procedeu uzitat în epocă (vezi Al. Duțu, *op. cit.*, p. 51) sau este prelucrarea unui text folcloric, este greu de stabilit. Oricum, din punct de vedere formal el nu are caracteristicile unui text folcloric.

MANIERISME FORMALE

ACROSTIHUL SIBILIN LA DOSOFTEI

În *Parimiile preste an...* tipărite în 1683 la Iași, Dosoftei introduce, pe lângă cea de a doua versiune a poemului cronologic despre domnii Moldovei, 33 de versuri sibiline în limba latină (cu traducere românească interlineară), 40 de versuri în limba polonă despre judecata postumă, traducerea românească în proză ritmată a unui fragment cu caracter eshatologic după *Epitome divinarum institutionem* (66-67) a lui Lactantius (cca. 260- cca. 325) și două fragmente cu caracter oracular după *Lexiconul* lui Suida (sec. X). Prezența acestor texte în cuprinsul tipăriturii lui Dosoftei își află justificarea în faptul că oracolele sibiline fuseseră puse, în arta și literatura medievală, în legătură cu galeria profeților, ale căror texte formează, în mare măsură, materia *Parimiarului.* În cronografe și în erminii, oracolele și figurile sibilelor sunt incluse în cadrul unor programe centrate pe vestirea nașterii Mântuitorului. Textele au caracter emblematic; ele conțin descrierea iconică a figurilor sibilelor cu atributele lor simbolice și un text scurt, *o lemma* sau *devisa*, care apare de obicei și pe filacterul sibilei pictate. Numai că, în timp ce în cronografe și în textele literare care reunesc profeții *Vechiului Testament* și înțelepții elini apar mai multe sibile (8-12), în funcție de tradiția istoriografică și de cea a edițiilor umaniste ale oracolelor sibiline, în vechile programe iconografice românești din Moldova apare de obicei o singură sibilă, în cadrul temei *arborelui lui Iesei* și al celei a *Bunei Vestiri* (V. Grecu, A. Paleolog). Din textele

cuprinse pe filacterul său, se vede că această unică sibilă era menită să rezume figural, din amplele texte ale oracolelor sibiline, *ideea mesianică* și *cultul Fecioarei.*

Mențiunile despre sibile, disparate și contradictorii la scriitorii antici (Cicero, Virgilius, Plinius cel Bătrân, Tacitus etc.) și la primii scriitori creștini (Clement din Alexandria, Lactantius, Eusebius din Cesareea, Ieronim, Augustin ș.a.) sunt supuse, o dată cu sfârșitul sec. al XV-lea, criticii de text. Simultan, în tipărituri, multe fragmente ale oracolelor sibiline se răspândesc ca părți componente ale unor scrieri cu tendințe confesionale și politice diverse.

Istoriografia umanistă, chiar dacă nu considera că între mișcarea astrelor și anumite evenimente istorice ar exista legături cauzale, cultiva totuși *semnele* („Astrae et stellae rerum signa non causae") și *formulele oraculare* în ordonarea narativă a evenimentelor. Rolul semnelor și al prezicerilor în structura narațiunii istorice este deosebit de important și în istoriografia umanistă românească (v. cronica lui Ureche). În *cronicile universale* din sec. XV și XVI, fenomenul era și mai evident. În *Liber chronicarum* (Nürnberg, 1493) a lui H. Schedel (1440–1514), imaginile sibilelor însoțesc, în versiunea latină, textul istoric (v. p. 56, 64, 69, 78, 93–94). În *Cronica universală* a lui J. Nauclerus, continuată de Nicolaus Baselius până la 1514 și tipărită la Köln în 1544, referirile la textele sibiline și la alte texte oraculare sunt de asemenea numeroase. (Dosoftei, prin grija căruia este cumpărată această ediție pentru biblioteca Mitropoliei, face mai multe însemnări în dreptul referirilor la sibile; v. I. Bianu, N. Vornicescu). În *Kronika wszytkiego świata* a lui M. Bielski (1495–1575), tipărită la Cracovia în 1551 (ed. a II-a, 1554; ed. a III-a, 1564), apar 12 sibile, așa cum, prin analogie cu numărul profeților, apăreau sibilele și în pictura renascentistă. Direct sau prin intermediar (*Skazanje o 12 sivillah*, inclusă în cronografele rusești de redacție apuseană, v. I. Franko), mențiunile despre sibile din cronica lui M. Bielski au fost cunoscute

lui Dosoftei și lui Milescu. Din această cronică provin de altfel versurile poloneze despre sibile din *Parimiarul* lui Dosoftei.

Și în cronografele de tradiție bizantină (Dorotei, Kigalas) rolul formulelor oraculare în economia narațiunii este destul de mare, dar referirile directe la sibile lipsesc. Cronicile universale umaniste au introdus figurile sibilelor în desfășurarea istorică a evenimentelor, au selectat în sens politic textele oracolelor sibiline și au configurat, simultan cu edițiile umaniste ale oracolelor, tema literară și iconografică a sibilelor.

În a doua jumătate a sec. XVII, în spațiul ortodox se produce o recrudescență a tematicii oraculare. Reapariția motivului iconografic al sibilei și profeților la biserica de la Cetățuia-Iași (1672), alcătuirea tratatului despre sibile (1672–1673) de către N. Milescu, apariția sibilelor în erminii rusești (*Podlinnik*-ul din 1672; v. V. Grecu, *Darstellungen...*), tipărirea versurilor sibiline de către Dosoftei în *Parimiarul* din 1683, traducerea românească de la sfârșitul sec. al XVII-lea a scrierii lui I. Galeatovski (m. 1688) *Cer nou* (1665), folosirea manticii cu direcție politică la Cantemir, circumscriu un fenomen cu determinări multiple, atât de ordin cultural, cât și politic.

Față de Milescu care, în tratatul său despre sibile, urmărește, cu erudiție enciclopedică și bazat pe o vastă bibliografie ordonată în spiritul definițiilor logice, să alcătuiască o scriere cu un pronunțat caracter politic (v. tâlcuirea antimahomedană a moto-ului scrierii) sau de Ioanichie Galeatovski care selecta din cronografe, ca material suplimentar, numai proorociile sibilelor despre Fecioara Maria ale cărei miracole le conține cartea sa, la Dosoftei și la Cantemir, oracolele sibiline sunt preluate și datorită particularităților stilistice ale acestui fel de scrieri.

Versurile oraculare tipărite de Dosoftei în *Parimiile preste an...*[1] au o temă comună cu fragmentul din Lactantius, și anume

[1] Textul latin reprodus cu chirilice de Dosoftei în *Parimiar* și traducerea românească a acestuia se află publicate în *Crestomație de literatură română veche*, II, 1989, pp. 183-186.

aceea a *judecății din urmă* și a *semnelor care o vestesc.* În cuprinsul *Parimiarului* aceste texte sunt situate înaintea canonului Blagovestiei (Bunei Vestiri), ceea ce concordă cu sensul programelor iconografice și cu cel al ordonării materialului în unele tipuri de cronografe și rodoslovii. În structura celor 33 de versuri traduse din latină de către Dosoftei, primele 26 au ca temă *judecata din urmă*, ultimele 7 vestesc jertfa mesianică și constituie un elogiu al acesteia. Diferența tematică nu se manifestă însă și în plan formal, ceea ce face ca ipoteza adăugirii ulterioare a ultimelor 7 versuri să fie greu de susținut (C. Alexandre, *Excursus...*, p. 335). Dimpotrivă, unitatea stilistică a poemului, care face parte din cartea a VIII-a a *Oracolelor sibiline* (versurile 217–250), i-a asigurat o circulație independentă cu totul remarcabilă, pe parcursul a aproape două milenii. Spre deosebire de scrierile oraculare de genul *Apocalipsului lui Pseudo-Metodie Patareanul* sau de *Palia istorică* și de rodoslovii, poemul sibilin tradus de Dosoftei nu organizează cursul expunerii pe baza corelației dintre episodul *păcatului originar* și cel al *jertfei mesianice*, ci pe baza corelației dintre episodul *judecății postume* („dzua giudețului", *dies irae*) și cel al *Bunei Vestiri.* Prima parte a poemului folosește același arsenal de imagini ca și fragmentul după Lactantius despre „dzua giudețului", cu care poemul sibilin se completează, deoarece în Lactantius ponderea o deține descrierea semnelor judecății. Spre deosebire de imnul *Dies irae* și de versiunea poloneză din *Parimiar*, de fapt o prelucrare a primei părți din textul latin al acrostihului sibilin, poemul, în versiunea reprodusă și tradusă de Dosoftei, își bazează unitatea tocmai pe corelația celor două părți. Unitatea ideatică a poemului este susținută de unitatea formală; fiecare parte a poemului corespunde *temei* enunțate în cuvintele obținute prin însumarea inițialelor fiecărui vers (pentru ultimele 7 versuri, acrostihul *stavros = cruce;* despre explicitarea textului oracular prin acrostih se vorbește în una dintre primele mențiuni ale acrostihului, la Cicero, *De divinatione*, II, 54, p. 111).

Probabil de origine iudaică, acrostihul sibilin a fost remaniat în sens creștin pe la jumătatea sec. al III-lea. Forma grecească a acestui acrostih este considerată impecabilă. Ea constituie un summum și prin faptul că reprezintă un *acrostih în acrostih*, deoarece, la rândul lor, inițialele primelor 5 cuvinte ale acrostihului formează cuvântul 'ιχθύσ, simbol cristic. Versiunile latine ale acrostihului reprezintă, gradual, încercări de a egala forma grecească. Versiunea augustiniană (*De civitae Dei*, XVIII, 23) este încă departe de a reprezenta o reușită; inițialele versurilor latine nu corespund cu acrostihul grecesc. În edițiile umaniste latinești ale lui Eusebius din Cesareea, apare o formă intermediară a acrostihului, cu inițialele latinești *Iesus Christus Dei Filius. Servator. Crux (Vita Constantini*, IV). Faptul că Dosoftei menționează drept sursă a textului latinesc reprodus de el cartea a V-a a *Vieții lui Constantin cel Mare* a făcut să se presupună că originea textului latin din *Parimii* se găsește în *Ad sanctorius cœtum (Cuvântarea la soborul sfinților de la Niceea)*, care figurează în unele ediții drept cartea a V-a a *Vieții lui Constantin cel Mare* (V. Cândea, *Rațiunea dominantă*, p. 172). Acrostihul sibilei Eritreea a circulat însă și independent, cu indicația că provine din această a V-a carte. Pe un pergament grecesc din 1095 a fost adăugată, nu mult mai târziu, forma grecească a acrostihului cu mențiunea provenienței sale din a V-a carte a *Vieții lui Constantin cel Mare* (P.N. Papageorgiu). De asemenea, în culegerile de *Oracole Sibiline* exista această mențiune (v. ed. Paris, 1607, p. 26). Un exemplar al acestei ediții, provenit la B.A.R. din biblioteca lui Iosif Naniescu, conține, la p. 437, forma latinească identică celei reproduse de Dosoftei în *Parimii.*

La începutul sec. al XVI-lea, acrostihul sibilei Eritreea circula, la Constantinopol, în numeroase manuscrise (v. J. Hartung, *Bibliotheca...*) și, în apus, în ediții, ca o scriere independentă (v. E. Turdeanu, *Apocryphes...*, p. 167). În Transilvania sunt cunoscute două ediții brașovene ale lui J. Honterus (1498–1549), în care, în cuprinsul unor culegeri cu caracter mai larg, este tipărit și acrostihul

sibilin: în 1539 (forma latină augustiniană) și în 1540 (forma grecească) (v. N. Vornicescu, *Primele scrieri patristice*, pp. 192-197). N. Milescu, în tratatul său despre sibile, reproduce forma grecească a acrostihului, cu mențiunea că a folosit o versiune manuscrisă (v. ed. O.A. Belobrova, p. 66). Două versuri (3-4) din forma grecească a acrostihului sibilin apar și pe filacterul sibilei de la Cetățuia-Iași. După tipăritura lui Dosoftei, acrostihul este reprodus într-un ms. din 1748, de către Matei Voileanu, care compune și niște versuri privitoare la prorocia sibilei Eritreea despre surparea Troiei (B.A.R., ms. rom. 3399, f. 198).

Succesul deosebit pe care l-a avut acrostihul atribuit sibilei Eritreea este datorat nu numai faptului că această sibilă era „mai cinstește", cum zice Dosoftei, decât alte sibile (v. și ed. venețiană menționată în bibliografie), ci și predilecției pentru anumite manierisme formale, între care, în tradiția iudaică, elenistică, alexandrină și bizantină, acrostihul nu reprezenta o formă prea complicată, comparativ cu technopaignion-ul (carmina figurata), cu mesostihurile, telestihurile, criptogramele ș.a. Dimpotrivă, acrostihul reprezenta chiar un mijloc mnemotehnic uzitat în didactica medievală. Numeroase învățături monahale sunt orânduite în așa-numitele *capete cu acrostihidă* și în *stihuri pe alfa-vita* (N. Vornicescu, *Primele scrieri patristice...*). De asemeni o serie de rugăciuni, al căror model îl constituie psalmul 118 din *Biblia* iudaică sunt orânduite după alfa-vita. Cea mai cunoscută este, în domeniul slav, așa-numita *Azbučna molitva*, alcătuită în sec. al X-lea.

Dosoftei, care în *Psaltirea* sa din 1673 realizase o versiune a ps. 118, cu respectarea „buchiilor evreiești", prezente ca atare în tipăritura sa, acordă și în *Parimii* o atenție deosebită acrostihului (v. f. 106 $^{r-v}$). La f. 138 ^{r} din tipăritura sa întâlnim chiar un acrostih în ordinea inversă a alfabetului grecesc („Peasna 9, pre *az, veade*, îndărăpt...).

Acrostihul avea menirea de a marca *ordinea și dispoziția* dezvoltării *temei* și de a explicita sensul formulei oraculare (v. supra,

Cicero, *De divinatione...*). Stilul eliptic, prezența asyndetonului, ambiguitatea semantică, predominanța viitorului ca timp verbal și, deci, dificultatea marcării consecuției timpurilor sunt caracteristici ale formulelor oraculare cărora punerea în evidență a temei prin acrostih le oferă o cheie interpretativă. Obscuritatea și esoterismul originar, complicate, în cazul traducerii românești a lui Dosoftei, de respectarea fidelă a topicii latine, ba chiar și a locului accentelor (recte cantității) silabelor, presupun din partea interpretului o inițiere în mistica numerelor. Mistica numerelor constituie o altă cheie pentru lectura acestui acrostih. Numărul de versuri (33), egal cu vârsta lui Hs. (cf., de ex. *Testamentul* lui Villon, strofele 3 și 33, unde este menționat numele lui Hs.), diverse calcule bazate pe valoarea cifrică a literelor, așează acrostihul sibilin în rândul scrierilor cu *compoziție numerică* (v. E.R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, excursurile XV și XVI). Interesat de mistica numerelor, cum se vede și din fragmentul I din Suida, reprodus tot în *Parimii* (f. 139^{r}) și de sensurile textului literar în general, cum se vede din *Cuvântul către cititori* al *Psaltirii* în versuri, unde, după Dosithei al Ierusalimului, menționează că „aceste patru înțălesuri le-am scris pentru cetitoriul iubit ce va avea osârdie să-nțăleagă într-adâncul acestii svinte cărți", Dosoftei era preocupat nu numai „să poată trage hirea omului cătră cetitul", ci să determine efortul interpretativ al acestuia.

TEXTE: Preclarum Erithree Sibille Vaticinium ab Excidio Trojano usque ad seculi consummationem in Orthodoxe fidei Testimonium, în vol. *Opera nuper in lucem prodeuntia*, Veneția, 1522 (apud E. Turdeanu, *Apocryphes...* p. 167); J. Hartung, *Bibliotheca sive Antiquitates Urbis Constantinopolitanae*, Argentoratae, 1578; *Oraculla Sibyllina*, Paris, 1607; Dosoftei, *Parimii preste an...* Iași, 1683.

STUDII: C. Alexandre, *Oraculla Sibillyna*, I-II, 1841-1856; idem, *Excursus ad Sibyllina*, 1869; Matei Voileanu, *Codicele Matei Voileanu*, 1891; I. Franko, *Apokrifi i legendi*, II, 1896; K. Krumbacher, *Die Akrostichis in der griechischen Kirchenpoesie*, în *Sitzungsberichte Bayer. Akad. der Wissenschaften*, IV, 1903; I. Bianu, *Însemnări autografe scrise într-o carte veche de Dosofteiu Mitropolitul Moldovei (1663-1686)*, în *An. Acad. Rom.*, Mem. sect. lit., seria II, t. XXXVI, 1915; T. Pamfile, *Sibile și filosofi în literatura și iconografia românească*, 1916; V. Grecu, *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, în *Acad. Roum., Bulletin de la Section Historique*, t. XI, 1924; Dan I. Simonescu, *Sibilele în literatura românească*, 1928; V. Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, 1936; Șt. Ciobanu, *Din legăturile culturale româno-ucrainene. Ioanichie Galeatovschi și literatura română veche*, în *An. Acad. Rom.*, Mem. sect. lit., seria III, t. VIII, mem. 8, 1938; V. Grecu, *Filozofi păgâni și sibile în vechea noastră pictură bisericească*, 1940; Stock, *Pseudo-Methodius und die Babylonische Sibylle*, în *Bizantinisch-neugriechische Jahrsbücher*, XV, 1939; D. Stănescu, *Cultul Maicii Domnului la români. Sibilele. Prorociile lor...* (1941?); Teodora Voinescu, *Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească: motivul sibilelor*, în *SCIA*, seria Artă Plastică, t. 17, 1970, nr. 2; O.V. Tvorogov, *Drevnerusskje hronografy*, 1975; R. Crețeanu, *L'influence des livres populaires sur les beux-arts*, în *Synthesis*, 1976, nr. 3; V. Cândea, *Rațiunea dominantă*, 1979; A. Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească*, 1984.

ALEGORIA ANIMALIERĂ ȘI FANTASTICUL ANIMALIER ÎN *ISTORIA IEROGLIFICĂ*

(Contribuția *Fiziologului*)

Rămân încă acceptate, în mijlocul curentului de reconsiderare a *Istoriei ieroglifice*, păreri potrivit cărora opera s-ar situa prin bizareria ei (mai exact prin bizareria formei sale) în afara gustului echilibrat, clasic. S-a încercat în studiile despre *Istoria ieroglifică* traducerea ei printr-o încărcată referire la personajele vremii domnitorului, considerarea ei ca formă a virulenței polemice (pamflet politic) sau, în altă direcție, selectarea unui material digest[1]. Alte lucrări tind a-i acredita caracterul baroc[2]. Însă caracteristici ale barocului occidental pot fi depistate în *Istoria ieroglifică* doar în măsura în care putem găsi chiar în barocul occidental teme de sorginte asiatică. Caracterul sentențios derivă din vechea temă a zădărniciei celor omenești (motivul „ubi sunt" este prezent în literatura română în nenumărate redacții de la Costin până în preromantism).

Alegoria, înfloritoare în baroc, este asiată, fie, înțeleasă ca figură de stil, prin originea ei, fie, înțeleasă ca modalitate de construcție a unor opere literare de proporții largi, prin apartenența la concepția universului dual-opozitiv. Schema alegorică nu este însă nudă. Învelișul ei ține, cel mai adesea, de sfera fantasticului[3]

---

[1] Ediția următoare celei din 1883 (*Operele principelui Demetriu Cantemir*, Ed. Acad. Rom., vol. VI), mai ales cele ale lui Em. Grigoraș, selectează din corpul operei sentențiile (*Sentenții*, București, 1933), reduc narațiunea la: *Lupta dintre Inorog și Corb* (București, Ed. Casa Școalelor, 1927) sau o prezintă fragmentar (*Povești*, București, f.a.).

[2] Vezi Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, București, 1970.

[3] George Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, E.L.U., 1965, p. 11: „Arta asiată în general cultivă monstrul și animalul [...], zeițele terifice infernale au toate trup omenesc și cap de fiară: de tigru, de șacal, vultur, corb, cal, mistreț, șarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou, capră și elefant".

(spre deosebire de alegoria occidentală căreia îi este predilectă moralizarea - propovăduirea și impunerea eticii eclesiei). Deosebirea aceasta se poate releva cu ușurință urmărind traseul unei cărți de largă circulație în Evul Mediu - *Fiziologul*, reprezentat în literatura română atât prin traduceri din limba greacă, cât și prin traduceri din slavă (v. supra, p. 52). *Bestiariilor* - corespondente pe teren apusean ale *Fiziologului* bizantin - le este nelipsită partea moralizatoare, care în multe din redacțiile românești manuscrise este lăsată la o parte în favoarea elementului descriptiv[1]. Cele mai frecvente interpretări alegorice din *Bestiarii* sunt acelea legate de preceptele religioase. În literatura italiană titlul obișnuit al cărții este *Bestiario moralizzato;* în literatura franceză este cunoscut un *Bestiaire d'amour* al lui Richard de Fournival, în care însușirile animalelor sunt un punct de plecare pentru o codificare strictă a modului de manifestare a sentimentului. Codificarea și ierarhizarea presupun o sistemă corespondentă ordinei divine.

Suprimarea exemplificării morale în unele redacții românești manuscrise atestă interesul îndreptat asupra descrierii propriu-zise a animalelor cu însușirile lor fantastice. Interesant este faptul că versiunile care cuprind o mult mai dezvoltată parte descriptivă sunt tocmai cele care derivă din textul grecesc al lui Damaschin Studitul, text care cunoaște în secolul al XVII-lea două ediții, la Veneția, în 1643 și 1671, precum și o largă circulație în manuscrise (unul, din 1598, păstrat la Constantinopol)[2]. Versiunea grecească, cu atât mai mult cu cât a fost și editată, i-a fost desigur cunoscută lui Cantemir.

Felul în care Dimitrie Cantemir folosește materia *Fiziologului* nu privește numai transferul fabulei sau al înțelesurilor ei (fabula

[1] Margareta D. Mociornită, *Traduceri românești din Fiziolog*, în *Cercetări literare*, I, 1934, p. 85.

[2] Emile Legrand, *Bibliographie hellenique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs au dix-septième siècle*, tome premier, Paris, 1894, pp. 441-445; pentru ediția din 1671-t. II, p. 263 (în N. Cartojan, *Cărtile populare în literatura românească*, vol. 1, p. 191 sunt indicați ca ani de apariție ai primelor ediții grecești: 1743 și 1744, ceea ce este inexact).

este specia cea mai simplă și cea mai cunoscută a alegoriei animaliere). De relevat în relația *Istoriei ieroglifice* cu *Fiziologul*[1] este adoptarea alegoriei animaliere ca modalitate de construcție unitară a întregii opere[2]. (Inorogul-personaj central și apariția formelor hibride, inter-regnale, sunt legate de asemenea de cartea populară). Opera lui Cantemir este declarat alegorică și permite o diminuantă, pentru valoarea cărții, dar totuși coerentă și reală raportare istorică. Limitele alegoriei animaliere sunt labile la confluența cu alte scheme alegorice. Așa cum *Fiziologul* românesc este mult mai puțin tributar didacticismului și moralizării (în versiunea publicată de C.N. Mateescu[3], ca și în versiunile manuscrise din aceeași familie, derivate din versiunea lui Damaschin Studitul) decât *Bestiariile* occidentale, întrebuințarea modalității alegorice în *Istoria ieroglifică* cunoaște și ea aceeași deviație a liniilor înspre sfera fantasticului. Modalitatea de realizare a fantasticului este tocmai aceea a descrierii minuțios, obsesiv-naturaliste. Descrierea minuțioasă a unui animal inexistent, plăsmuit, chiar dacă se desfășoară în limitele alegoriei (adică există raportarea la un plan secund), face ca planul prim să dobândească o existență independentă de sistemul de raportare și să

[1] Că *Fiziologul* s-a numărat printre lecturile lui Cantemir este sigur (vezi și P.P. Panaitescu, prefață la *Istoria ieroglifică*, București, 1965, p. LXXXVI; Al. Piru, *Literatura română veche*, București, 1962, p. 232, ș.a.).

[2] P.I. Papadopol, *Dimitrie Cantemir și începuturile fabulei românești*, în *Revista Moldovei* nr. 3-4-5 din 1924. Autorul observă cadrele prea strâmte ale termenului *fabulă* cu aplicare la *Istoria ieroglifică* și consideră că este vorba despre alegorie ca modalitate de construcție a întregii opere. Printre cauzele neglijării *Istoriei ieroglifice*, Papadopol enumeră la punctul (e):... „lipsa noastră desăvârșită de interes pentru astfel de opere care nu conțin în ele nici intrigi amoroase, nici aventuri dubioase, și deloc o continuă sfidare a moralei și bunului simț. Socotim aceasta una din capitalele greșeli ale educațiunii noastre didactico-sociale și mă îndoiesc de va veni timpul să redevenim alții (sic!)".

[3] C.N. Mateescu, *Un Fiziolog românesc din veacul al XVIII-lea?* în revista *Ion Creangă*, VII (1914), VIII (1915), IX (1916) și în *Calendarul revistei Ion Creangă* (1914); vezi mss. din aceeași familie în Margareta Mociornită, *art.cit.*. Pentru citatele din *Fiziolog* trimiterile vor fi făcute la ediția din revista *Ion Creangă* și din *Calendarul revistei.*

îl anuleze[1]. Fără ca modalitatea de construcție a operei să se schimbe, planul de suprafață al alegoriei capătă autonomie. Este de citat aici cunoscuta descriere a Hameleonului: „Chipul decât altor jigănii mai mult broastei se asamănă, numai capul spintecătura gurii péștelui ce-i dzic lacherda să răduce. Grumadzi n-are, gura mult spinticată și până la umere agiunge, căci, ca și péștele grumadzi n-are, ce capul cu spinarea la un loc i să ține. De la cap până la coadă spinarea ca a porcului grebănoasă și gărbovă-i ieste. Peste tot trupul păr sau alt félu de piiele nu are, ce în chipul sagriului soldzi mănunței și în vârv ascuțitei are. La ochi albușuri în giurul împregiurul luminii ca alte jigănii nu are, ce pre unde ar fi să fie albușul ochiului, iarăși soldzișori ca și peste tot trupul are, numai mai mănunței; tot ochiul în chipul movielitii din melciuri afară ca a broascăi ies și de la rădăcină în sus, de ce mărg, să ascut, iară în vârvul ascuțiturii lumina ochiului cât un grăunț de mac gălbinind să véde. Când într-o parte și într-alta va să caute, nu capul, ce melciurile ochilor își întoarce, cu carile în toate părțile slobod caută... [...]. Coada cât a șoarecelor celor mari ieste de lungă, cu carea nu mai puțin decât cu mânule prinde ce ar fi de prins, căci când va să suie sau să coboare pre varga supțire, precum cu brâncele apucă, așé și coada în giur împregiur își împleticéște, ca din mână de s-ar scăpa, de coadă spândzurat rămâind, iarăși a să apuca să poată... [...]. Iară când prindea mustele, precum s-au dzis, nu pentru hrana, ce pentru gioaca le prindea, și dacă le înghițiia, îndată și pre gios le lepăda, nicicum musca betejind, căci musca, dacă cădea, cu picioarele mișca și, multe dintr-însele dezmetecindu-să, iarăși zbura. Alt glas sau cântec nu are, fără numai ca un foale, de văzduh împlându-să, când să răsuflă, ca foalele când să răzsuflă, coșul îi răzsună"[2].

Am insistat mai mult asupra descrierii Hameleonului întrucât sunt cuprinse aici mai multe caracteristici ale fantasticului animalier

[1] Vera Călin, *Alegoria și esențele*, București, 1970, p. 19.

[2] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ediție P.P. Panaitescu și I. Verdeș, București, Editura pentru literatură, 1965, vol. II, p. 13-14; ediție din care vom cita și în continuare.

la Cantemir: mai întâi ideea raportării la *cercul mental închis*[1] - sunt făcute referiri la animale cunoscute sau presupus cunoscute („chipul... [...] mai mult broastei să asamănă...", „spinticătura gurii péștelui ce-i dzic lacherda să răduce...", „ca și péștele grumadzi n-are...", „spinarea ca a porcului grebănoasă și gărbovă-i ieste..."), fantasticul fiind obținut din combinarea neașteptată a elementelor cunoscute[2], apoi construcția hibridă, obiceiurile neobișnuite și de nejustificat (astfel cruzimea Hameleonului ar fi îndreptățită dacă el s-ar hrăni cu mustele, ci el are doar voluptatea cruzimii). Fantasticul, fabulosul, parodicul presupun existența unui univers ierarhizat și ordonat după o schemă tipică. Parodia ca modalitate critică trebuie să descopere această schemă tipică a unei creații (în cazul de față - a unui gen, acela al mahiei; povestirile Hulpii despre luptele Lupului cu dulăul sau cu armăsarul urmează schemele tipice ale epopeii), iar fantasticul rezultă din augmentarea cantitativă a acelorași elemente cunoscute. În judecata Lupului asupra Struțocămilei sunt mai întâi descrise minuțios cămila și struțul; caracterul fantastic este dat de forma hibridă, inter-regnală, nu ține de natura fiecărui element în parte.

Lumea animală are o ierarhie strictă. Leul și Vulturul sunt, așa cum accepția stabilă a alegoriei animaliere o impune, în fruntea ierarhiilor[3]: „Noi, Vulturul și Leul, monarșii văzduhului și a pământului și într-acéste doaî stihii a tuturor lăcuitoarelor pasiri și dobitoace aftocratori și oblăduitori, zburătoarelor până preste nuări

[1] Edgar Papu, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, Buc., 1967, cap. *Țara fantastică a preotului Ioan*, passim.

[2] Mai explicit, următorul pasaj din *Povestea porcariului* (II, 126): „Iară într-o dzi, cu altul (carile din cetate viind, pre acolea a tréce i să tâmplase) în voroavă cădzind, pentru numele cetății în urechile porcariului să sună. Deci cetatea, ce și cum ar fi, nicicum în mintea lui să încapă nu putea, ce fantaziia, uneori ca un cuptoriu, alteori ca un cotlon, iară alteori ca pre o gură de dobitoace i-o zugrăviia (că *fantaziia la proști céle vădzute numai a închipui poate)*" *s.n.*, M.M.

[3] Nu este cunoscut, după P.P. Panaitescu, motivul pentru care Cantemir nu alege ca monarh pentru lumea patrupedelor bourul, așa cum alesese pentru Țara Românească insemnul heraldic; însăși coerența sistemului alegoric putea să-l fi determinat, bourul nefigurând în ierarhiile cunoscute ale alegoriei animaliere.

și mărgătoarelor până peste marginile pământului în știre facem..." (I, 238).

Leul, „prea vârtoasă și puternică jiganie fiind", are în apropierea sa „acélea jiganii... carele sau în colți, sau în unghi, sau într-altă a trupului parte arme de moarte purtătoare poartă, precum ieste Pardosul, Ursul, Lupul, Hulpea, Ciacalul, Mâța Sălbatecă și alțele ca acéstea, carile de vărsarea singelui nevinovat să bucură și viața hiresă în moartea streină le stăruiește"[1] (I, 30). La ospățul Leului, așezarea la mese este riguros stabilită după rangul animalului: „După împărătească poruncă toate să gătară... Fietecarile după cinstea și stepăna sa la deosăbite mése, cinești după neamul lui și féliul lui să orânduiră"... (tipică pentru irumperea fantasticului, a terifiantului în universul strict ierarhizat este invazia mușteloor asupra acestui ospăț cu mese așezate „după stepână") (I, 243).

Cea de-a doua treaptă ierarhică (orânduiala a doua) o formează: „câinii, ogarii, coteii, mâțele de casă, Bursucul, Nevăstuica, Guziul, Șoarecele și alte chipuri asémenea acestora, carele pre cât sint vinătoare, pre atâta să pot și vâna..." (I, 32), iar cea de a treia este alcătuită din animale cărora tradiția fabulei sau *Fiziologul* le atribuie însușiri și obiceiuri inofensive: „Boul, Oaia, Calul, Capra, Râmătoriul, Iepurile, Cerbul, Căprioara" etc.

Vulturul („carile precum tuturor zburătoarelor împărat ieste cinești poate prepune?") are în apropierea sa „paserile carile sau în colți sau în unghi, lance otrăvite, aducătoare de rane netămăduite au, precum ieste Brehnacea, Șoimul, Uleul, Cucunozul, Coruiul, Hârățul, Bălăbanul, Blendăul și altele asémenea acestora, carile într-o dzi singe de nu vor vărsa și moartea nevinovatului de nu vor gusta, a doua dzi perirea sa fără greș o știu" (I, 30-32). În tagma a doua stau: „Corbul, Cioara, Pelicanul, Coțofana, Puhacea, Cucuvaia, Caia și altele lor asémenea, carele mai mult de prada gata cu truda

[1] A se observa că, dacă ierarhia alegoriei animaliere nu este deformată, în schimb înțelesurile date în cheie pentru câte un animal diferă (Pardosul este, de pildă, trecut la cheie „Iordachi Vornicul", dar în lupta cu Leul reprezintă Lehia. În ambele cazuri însă se află pe treapta a doua a ierarhiei.

altora agonisită, fie macară și împuțită, decât de proaspătă, cu a lor osteninț gătită, să bucură" (enumerarea Pelicanului aci nu concordă cu cartea populară). Treapta a treia, la fel ca și în împărăția Leului o ocupă inofensivele păsări domestice, opuse celor de rapt: Gânsca, Rața, Curca, Porumbul, Găina, Turtureaoa. Atât tradiția populară cât și cărțile poporane situează vulturul în fruntea ierarhiei păsărilor; de remarcat - în *Istoria ieroglifică* Vulturul și Leul nu reprezintă un pretendent la domnie sau altul, o raportare istorică nu este posibilă. Rolul lor este acela de a întregi și domina clasificarea ierarhică.

În *Fiziolog*, vulturul „iaste împărat tuturor păsărilor zburătoare" și „niciodată, în toată viața lui, apă nu bea, căci i să cade lui, de vreme ce iaste împărat tuturor păsărilor, să nu fie slugă spre toate voile trupului". Mâncarea prisosindă o pune într-un copac și suflă asupra ei de nu mai îndrăznește altă pasăre să se apropie. Broasca țestoasă o aruncă din înălțime, o sparge și o mănâncă. Puterea sa s-ar răsfrânge, totemic, și asupra penelor: „Zic dară unii că de vei pune pene de ale vălturului în tulba ce are săgețile și are pene de alte păsări, îndată cad penele săgeților acelora".

Legenda populară[1] așază și ea în fruntea ierarhiei păsărilor Pajura sau Vulturul, iar treptele următoare ale ierarhizării sunt similare celor din *Istoria ieroglifică*: „După ce și-au ales păsările Împăratul... [...].. s-au pus la cale: care preste care să fie mai mare, care sub care să vie. Și așa, după multă chiteală și chibzuială s-au înțeles între sine, ca Pajura să fie cea mai mare preste toate... [...]. Sub Pajură să fie Șoimul, sub Șoim, Hultanul cel negru sau Hultanul de câmpul, sub acesta Hultanul negru sau Hultanul de piatră cu grumazul gol, sub acesta Hultanul negru sau Hultanul de piatră cu coada vărgată, apoi Cilihoiul, Caia, Uliul găinilor, Uliul păsărilor...". Apariția Pajurei, iar nu a Vulturului, este regresiv determinată de componența ierarhiei alcătuite în mare parte din păsări de rapt; Pajura, pe de altă parte, are mai multe legături cu lumea de dincolo

[1] S. Fl. Marian, *Ornitologia populară română*, 1883, vol. 1, p. 134.

– celălalt tărâm (în basm, deseori, apare în aceleași contexte Zgripturoaica) etc.

În *Fiziolog* însă, la fel ca în *Istoria ieroglifică*, vulturul este corespondent al împăratului ceresc, la fel ca și Leul. Este amintită, în acest context, lupta sa continuă cu șarpele (acesta apare și în basmul popular, când Pajura cere ajutorul eroului în lupta împotriva șarpelui, balaurului sau zmeului care îi mănâncă puii): „Atâta se tem șerpii de el, cât numai s-auză sunetul și văjuitul arăpilor lui când zboară, numai decât îndată să ascund întru adâncu pământului, ca să nu-i prinză și să-i sfâșie cu unghiile lui".

Bestiariile occidentale identifică Vulturul cu Mântuitorul; în *Fiziolog* referirea alegorică este mai puțin clară; două dintre trăsăturile alegorizate ar putea fi contaminări cu legenda păsării Phoenix (finicsul, finezul) și cu aceea a Pelicanului: „Trăiește dară ani mulți, mai mult decât o sută și, când îmbătrânește, cad penele lui și fac altele tinere, noauă și într-acestași chip să face iarăși tânăr, precum zice proorocul David: Înnoi-se-vor ca ale vulturului tinerețile tale" și, respectiv, „pajărul, neiasită slavonește, iar grecește pelican, carea iaste învrăjbită cu șărpii ci îi omoară puii, iar el se scobește cu pliscul în piept și lasă sânge preste iei și-i învie"[1], și numai una singură, aceea citată deja, referitoare la faptul că nu bea apă căci „nu i se cade lui, de vreme ce iaste împărat tuturor păsărilor să fie slugă spre toate voile trupului..." poate avea un substrat religios. Cu referire religioasă, vulturul apare la Cantemir într-un pasaj cu tonalitate de prevestire apocaliptică, în care Vulturul ar putea fi identificat mai degrabă cu Antihrist: „... cătră cel ceresc Vultur, lacrămi de sânge vărsând, cu suspinuri de foc vor striga..." (II, 181). În mai toate locurile în care este pomenit Vulturul ceresc, alături de Leul ceresc, referirea la Isus este cea mai frecventă (pentru Leu identificarea apare și la cheie: „Leul ceresc Isus Cristos, Mântuitorul lumii"): „Și acum, laudă fie Vulturului și Leului

[1] *Dicționar slavo-român* din 1673, cf. Maria Golescu, *Simbolica animală în sculptura veche bisericească*, în *Revista Fundațiilor Regale*, an VI, 1939, nr. 4.

ceresc..." sau „... Leul și Vulturul ceresc în véci lăudat să fie" (din plecăciunea Hameleonului către Inorog); motivarea ei poate fi găsită în corespondența ierarhiilor. O dată stabilită ierarhizarea unei lumi (animală, minerală, umană, celestă, cosmică - vezi zodiile în elegia la prinderea Inorogului), raportările între treptele corespondente ale ierarhiilor este obișnuită. Astfel Dumnezeu este Leul, Vulturul, cel de aur, diamant etc., adică elementul prim al oricăreia dintre aceste scări. Schema alegorică a universului ierarhizat este comună mai multor scrieri de mare circulație în literatura bizantină: *Împărăția poamelor sau judecata strugurelui (Poricologosul), Împărăția peștilor sau judecata obletelui (Opsarologos)* vezi și *Fiziologul*, pentru lumea peștilor: „Endropul iaste în mare domn peștilor...".

Pe treapta a doua a ierarhiilor se află în împărăția păsărilor: Corbul, Cioara, Uleul, Brehnacea, Caia. În credințele populare ele sunt prevestitoare de nenorociri, moarte, despărțire. Gâtlejul de cucuvaie este folosit la vrăji[1]. Corbul este blestemat (de Noe - influență a aprocrifelor religioase?) să-i fie penele negre ca inima plină de supărare, iar hrană să-i fie numai hoiturile. Inițial corbul avusese pene albe. Pupăza este blestemată să se hrănească cu necurățenii.

În *Istoria ieroglifică*, Pupăza desemnează pe unul dintre pretendenții la domnie: „Corbul [...] toate măestriile vicleșugului prin toate locurile își întindea și cu mari giuruințe de multe jirtfe pre la bodzi și pre la vrăjitori ispitiia, ca pre o pasire, a căriia și numele, și traiul, și lăcașul împuțit și scârnav îi este, epitrop monarhii dobitoacelor să facă siliia" (II, 61).

Corbul, în *Fiziolog*, „acest obicei fără de lege are: când e flămând, își mănâncă puii lui, când sânt mici". Cantemir amintește acest obicei al corbului: „... clontul Corbului, precum în céle streine, așé în céle ale sale a ciocăni știe și jigania carea puii din trup a-și lepăda nu să milostivéște sau cătră priietin și tovarăș dreptatea va putea ținea". Veninul Corbului este bun de leac, dar când oamenii

[1] Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 196.

vor să-l prindă „își răsâpește fierea în trupul lui și spintecându-l oamenii nu găsesc nimic venin" (vezi obiceiul castorului din *Esopia*).

Caracteristicile păsărilor din tagma a treia, atât în construcția romanului, cât și în credințele populare sau în *Fiziolog* sunt opuse celor ale păsărilor numite mai sus. Gâsca, în *Fiziolog*, „are și altă înțălepciune, că, când zbor, gâștele ceale sălbatice țin câte o pietricică în gură, ca să nu grăiască și să strige și apoi să le auză vulturul sau șoimul și viind să le răpească".

Starea a treia în împărăția dobitoacelor este ținută de Bou, Oaie, Capră, Iepure, Cerb, Căprioară, adică animale pe care tradiția fabulei ne-a obișnuit a le vedea supuse, inofensive. Rolul lor în carte este mărunt: sunt docili semnatari ai vreunei convenții sau executori ai poruncilor. Oaia este unul dintre semnatarii „hirografului de obște" (numele ei intră în componența Provatolicoelefasului: „așé dară toate firile într-una boțind, blândețea oii, înțelepciunea lupului, cunoștiința pardosului, greuimea filului, iuțimea inorogului și virtutea leului în sine nebetejite și nesmintite le feriia și, din dzi în dzi, încă mai adăogindu-le, la stepăna cea mai de sus le înălța și le suia"). Capra, de asemenea, în adunarea animalelor, este unul dintre dobitoacele supuse, alături de Râmătoriu, Iepure, Cerb etc.

În *Fiziolog*, boul „iaste vită cunoscută de toți" și „iaste prea folositor vieții omenești, căci lucrează pământul și face lapte bun"; rămâne folositor și după moarte „că din carnea lui se fac albinele și din capul lui să fac, adică se naște împăratul albinelor". Cerbul se luptă cu șerpii (iarăși e pomenită) „reîntinerirea": „când îmbătrânește se duce și găsește cuibul șarpelui... [...]... pune gura lui în gaura șarpelui și-și trage suflarea de multe ori, pă când să tragă afară pă șarpe să-l mănânce. Însă în ceasul acela cere apă să bea și deacă nu găsește apă ca să bea, îndată moare, precum zice David: În ce chip dorește cerbul de izvorăle apelor", iar „când va să să împreune cu cerboaica, să duce cerbul și pune ederă și alte buruieni în coarnele lui și așa merge și să împreună și face cu chip ca acela ca să arate frumos").

Corespondența trăsăturilor animalelor din *Fiziolog* și *Istoria ieroglifică* nu este determinată numai de influențe directe. Ierarhizarea strictă și respectarea ierarhizării permit coerența sistemului alegoric și a interpretării acestuia. Confuzia elementelor planului de suprafață ar însemna ruperea coerenței interpretative[1], ar încadra opera modalității de construcție a alegoriei abstruse. Ierarhizarea aceasta este comună însă, cum am văzut, și universului fabulei, este comună *Lapidariilor, Poricologosului* etc.

În cadrul universului ierarhizat formele de inter-regn sunt desfăcute cu minuție în părțile lor componente. Discursurile despre natura Struțocămilei, a Vidrei, a Liliacului, chiar a Bâtlanului sunt, de fapt, eforturi spre sistematizare, spre includerea în ierarhie a elementului aberant. Himera, care în *Iliada* era un monstru de origine divină, cu partea dinainte de leu, cu mijlocul de capră, cu coadă de șarpe și căreia îi ieșea foc pe gură, în *Eneida* este numai monstru „într-armat cu flăcări", pentru ca mai târziu să apară, din imposibilitatea conceperii monstrului (pierderea capacității mitice de a gândi lumea) sau din nevoia ordonării, ierarhizării, raportarea alegorică[2].

În *Istoria ieroglifică*, Vidra pune la îndoială posibilitatea existenței Himerei: „Într-acesta chip și eu mai denainte pentru himera filosofilor nu săvârșiiam a mă mira și peste putință a fi în fire socotiiam". Traseul trecerii miticului în alegoric poate fi urmărit și în evoluția sensurilor pe care în *Istoria ieroglifică* le ia cuvântul *traghelaf*, care înseamnă inițial (etimologic) „capră-cerb", sau antilopă, o îngemănare hermafrodită de animale din aceeași clasă, pentru ca apoi să semnifice ființa imaginară alcătuită din țap și elefant și, în sfârșit, să fie folosit cu înțelesul de „absurditate, nonsens". Este comparat cu Struțocămila: „Struțocămila este himera jiganiilor, irmafroditul pasirilor și traghelaful firii".

---

[1] Vera Călin, *op. cit.*, passim.

[2] Jorge Luis Borges, *Manual de zoologia fantástica*, Buenos Aires, 1966, p. 123.

Traghelaful sugerează tocmai absurditatea, imposibilitatea existenței unei astfel de îmbinări (struț și cămilă). În context, „traghelaful chitelii"[1] ar însemna „traghelaful judecății, absurditatea logică".

Formele hibride sunt însă ordonate în funcție de trăsătura lor esențială naturală: „de s-ar afla dobitoc în două picioare, cu cap și nas și cu toată alaltă formă a omului, numai să aibă aripi și să zboare, iară socoteala și râsul să-i lipsească, adevărat dobitocul acela pasire, iară nu om ar fi. De care lucru aievea ieste că la fiecare dihanie deosăbirea și hirișiia i să socotește, iară alaltă formă a chipului nici cum...".

Trăsătura esențială nu este mutabilă: „Oul cioarei, de pieptul păunului, o mie de ani de s-ar cloci, din găoace, tot de cioară, iară nu de păun puiu va ieși".

Lungile denumiri ale animalelor fantastice sunt formate prin înglobarea numelor și însușirilor fiecărui animal în parte, procedeul uzând și de schema alegorică a luptei. Astfel, la Provatolicoelefas, biruința asupra Pardosului îl face să devină el însuși și Pardos și, în această nouă ipostază, se luptă cu Leul. El întrunește caracteristicile esențiale ale fiecărui animal al cărui nume intră în componența numelui său: de la oaie are blândețea, de la lup, înțelepciunea, de la fil, greuimea,[2] iar de la inorog, iuțeala[3]. Trăsătura caracteristică

[1] Vezi și nota editorilor pentru traghelaf - numele este inventat de Aristotel „pentru a demonstra că despre un nume fictiv nu se poate emite o definiție de esență, ci numai una nominală", II, 344.

[2] În *Fiziolog*, trăsătura caracteristică a lupului este tot înțelepciunea. Tot acolo întâlnim și monomahia (în *Istoria ieroglifică* lupta cu armăsarul): „Când dară să luptă cu taurul să teme de coarnele lui. Pentru aceasta să suie la loc înalt și sărind îl apucă de gât și așa îl biruiaște și-l mănâncă". Înțelepciunea lupului mai e probată și de un alt obicei al său: „Lupii, când vor să treacă vreo apă, să adună mulți, apoi pun pre cei mai bătrâni înainte și unul, altuia, ținând coadele lor în gură, așa trec apa și nu le e frică să-i ia curgerea apei pre dânșii".

Filul este atât de greoi încât puii săi trebuie să se nască în apă pentru a se putea ridica în picioare, iar la trecerea apelor obiceiul este să meargă puii înainte, pentru că altminteri s-ar îneca în găurile făcute de picioarele celor bătrâni.

[3] Inorogul, „când va să margă, fuge curând (aleargă - *n.n. M.M.*) și merge curând în pustietate, să nu vază oameni, ci numai singur va să fie".

fiecărui animal îi este alăturată, asemeni epitetului homeric, în tot cursul romanului. Inorogul este, de fiecare dată, „cel iute" sau „cel mai iute la minte". Elegia la prinderea Inorogului începe astfel: „Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedicatu-s-au pașii celui iute...".

Nota fantastică nu stă însă în trăsăturile caracteristice, nici în funcția emblematică a fiecărui animal, ci în înfățișarea unor obiceiuri animaliere care depășesc sfera alegoricului pentru a rămâne cel mai ades neexplicate.

Curios cum n-a fost observat un pasaj din *Fiziolog* (în capitolul despre Inorog), în care un obicei al Inorogului devine cauza apariției formelor hibride și a împreunărilor nelegiuite: „În pustie apa strânsă în gâvanele pământului, de soare să face amară" și numai cornul Inorogului (virtuțile curative ale acestuia sunt amintite mereu în *Istoria ieroglifică*) o poate îndulci: „Și bea întâi iel, apoi celelalte gadini. Și acolo unde sânt adunate gadinile și așteaptă pe Inorog, să împreună străine cu străine gadini și să fac ceale mai preaslăvite dihanii. Adecă pardosul să împreună cu cămila și să naște această Camilopardos, adecă Zurnapa. Așijderea și alte gadini să împreună; lupii cei mari sălbatici ai Indiei cu câinii cei mari de la țara Indiei i proci...". Cornul Inorogului este unealta expierii. Venirea Inorogului se petrece atunci când mulțimea păcatelor o cere: „Acel corn oamenii îl au de mult preț de vreme ce biruiește puterea otrăvii" (sau, în *Istoria ieroglifică*: „căci otrăvurile acéstea, cornul Irodului - Inorogului - le va îndulci"). Inorogul, izbăvitor, este opus lumii gadinilor. Hameleonul, muncit de puii viperei care se nasc în pântecele sale, imploră Inorogului izbăvirea. Atmosfera fantastică este legată de ieșirea din limitele universului ordonat și din cele ale alegoriei, în tărâmul incoerenței onirice. Hameleonul... „cu ochii deschiși somna și cu toată fantazia deșteptată visa. În care vis părérea chipuri ca acéstea închipuindu-i îi zugrăviia: Hameleonului, cu aer a să paște și cu vânt a să hrăni firea fiindu-i"... „precum o zare de foc véde i să păru, spre carea cu toată nevoința năzuind și la dânsa apropiindu-să, vădzu că atâta de mare era focul carile cu mare văpaie ardea, cât cu vârvul parăi nuorii ceriului pătrundea, unde stihia

focului cu apa nuârului mari și groznice trăsnete și plesnete făcea (precum acéste doaî trupuri de stihii goale unul pre altul a nu priimi și vrăjmășéște una pre alta a strica și a împrăștiia obicinuite sint)".

Dimensiunile cresc brusc, mahia capătă grandoare universală. Elementul fantastic este generat totuși de augmentarea datelor realului: „Iară în mijlocul focului o jiganie groznică vădzu, carea la chip ca șopârla, însă cu multul mai mare și mai groasă a fi i să părea". Scene din *Fiziolog* referitoare la salamandră („Salamandra iaste jiganie cu patru picioare în chipul șopârlei... [...] însă atâta lucrare are că de o ar pune cinevaș pre cărbuni aprinși, să stinge cărbunii și ea nu pate nimic și cu picioarele ei amestecă cărbunii și cenușa și-i aruncă spre oamenii cei ce au pus-o în foc") pare o copie miniaturală a acesteia: „Aceasta în toate părțile prin pară primblându-să, fără sațiu jăratecul păștea și de mare lăcomie și spudza înghițiia, nemică cevași de atâta înfocată văpaie betejindu-să".

Obiceiul de a paște foc este specific unui singur animal. Hameleonul, care trebuia să se fi hrănit numai și numai cu văzduh, are de suportat consecințe groaznice atunci când îndrăznește a mânca foc: „Hameleonul așé cu dulce mâncarea sulimendriții vădzind..." încearcă să mănânce foc, să-și altereze cu alte cuvinte trăsătura specifică. Leacul natural prilejuiește iarăși, pornind de la *Fiziolog*, descrierea chinurilor intraorganice: „... oaîle ohendrii în călduros pântecele Hameleonului coborându-să, nu spre mistuire, ce spre zămislire clătire a face începură, și acmu embrionați, puii ohendrei, după a lor fire, pântecele îi fărâma și, pentru ca în lumină să iasă, vintrele îi spinteca...".

Viziunea ieșirii puilor de ohendră este terifiantă: „Puii ohendrii din pântece-i ieșind, peste trup i se împleteciia, de grumadzi i să colăciia, îl pișca, îl mușca, și nu laptele, carile nu avea, ce singele, carile din prin toate vinele i să scurea, îi sugea. Într-acesta chip puii ohendrii și născuții lui și atâta de cumplit din toate părțile de viață deșertându-l, și cu toapsăc și venin împlându-l, în dureri așé mari și chinuri așé nesuferite, îndată oteșirea în minte nu-i veniia

[...]. Ce mai târdziu de mare și minunată putérea cornului Inorogului asupră a toată otrava aminte își adusă..."[1] (I, 68-71).

După cum se observă și în *Fiziolog*, prezentarea obiceiurilor ciudate ale animalelor se autonomizează, își pierde caracterul alegoric; animalele nu sunt fantastice prin alcătuirea lor, ci prin însușirile lor. Uneori chiar unor animale foarte cunoscute și pe teren românesc, *Fiziologul* le atribuie obiceiuri inexplicabile, rezultate fie din contaminarea motivului cu un altul, fie din situarea animalului în țara sa de origine (de obicei India) care apare ca un tărâm al fabulosului. Deplasarea liniilor alegoriei animaliere înspre fantasticul animalier este generată la Cantemir și de preluarea unor motive așa cum se găsesc ele în *Fiziolog*.

Scopul acestor observații în marginea *Istoriei ieroglifice* este mai puțin urmărirea strictă a unor legături cu *Fiziologul*, cât relevarea unui sens comun în care sunt prelucrate motivele cunoscute și privirea asupra influențelor ca semne ale non-izolării *Istoriei ieroglifice* de contextul literar al epocii.

Este vizibilă în *Istoria ieroglifică* atât legătura relevată mai sus cu cărțile populare care uzează de scheme alegorice (dezbaterea, universul ierarhizat), cât și cu acelea care folosesc pilda cu substrat alegoric (vezi parabola Inorogului în *Varlaam și Ioasaf*, unde referirea alegorică este religioasă) sau cu cele în care fantasticul animalier este legat de motivul călătoriei - *Alexandria;* P.P. Panaitescu vorbea și despre asemănarea modalității de construcție cu cea a romanelor orientale - *Sindipa, Halima;* este cunoscută legătura cu romanul lui Heliodor, *Aethiopica.* Încadrarea lui Cantemir în contextul literar al epocii și în cel al literaturii bizantine poate cuprinde, alături de preluarea modalităților de

[1] Obiceiul este din nou tras din *Fiziolog*, unde găsim la capitolul „pentru năpârcă": „... când vor să se împreune unul cu altul pentru rodirea lor, bagă bărbătușul capul în gura muierușcii și muierușca, de dulceața lui, strânge și taie capul și-l omoară. Iară când vrea să nască pre puii ei, nu are fisin, adică partea cea de rușine a trupului să nască. Numai aceia spre răsplătirea tatălui său, că dinlăuntru mănâncă pântecele mă-sii și așa ies. Atuncea năpârca, până nu moare, câți ajunge, mănâncă, iar ceilalți fug încoace și încolo și să mântuiesc de moarte".

construcție amintite, și predilecția lui Cantemir pentru stilul sentențios, ornat[1], precum și cunoașterea heraldicii, numismaticii[2], genuri limitrofe alegoriei animaliere în opera literară.

Acolo însă unde alegoria animalieră nu irumpe în fantastic, sub ea se citesc tendințe moralizatoare, urmărirea caracterologiei, prin relevarea trăsăturilor specifice arătând o tendință clasicistă de dominare a materialului fabulos.

CONSTRUCȚIA LABIRINTICĂ ȘI SEMNIFICAȚIILE EI ÎN *ISTORIA IEROGLIFICĂ*

Modelul alegoric al labirintului poate fi considerat ca un moment al traseului eroului: *lupta* cu monstrul păzitor urmată de pătrunderea în *incintă*. În fapt însă, construcția labirintică figurează iraționalitatea unui sistem atunci când principiile de organizare a acestuia nu sunt conforme cu legea Naturii. În acest caz, personajul angrenat în străbaterea traiectului labirintic probează inutilitatea căutării, imposibilitatea luptei, refuzul rațiunii de a desluși resorturile executării unei construcții umane malefice.

În tehnica literară raportarea la imaginea labirintului cunoaște mai multe trepte: cea dintâi ar fi aceea pe care întâlnim numai menționarea labirintului - simplă figură de stil și loc comun în frază: labirintul dragostei, labirintul lumii etc.; o a doua ar fi cea care, echivalând traiectul existențial cu traiectul labirintic, folosește corespondența aceasta ca modalitate de construcție a operei și

[1] Dragoș Protopopescu, *Stilul lui Dimitrie Cantemir*, în *Analele Academiei Române*, Mem. sect. lit., seria II, tom XXXVII, 1915, p. 137.

[2] Mihai Guboglu, *Dimitrie Cantemir - orientaliste*, în *Studia et acta orientalia*, III, 1961-1962, p. 141.

menține tot timpul coerența raportării alegorice; pe o a treia s-ar situa operele care, cu toate că nu folosesc referirea la construcția labirintică, prilejuiesc alegoriei interpretative această referire.

O legătură se vădește a fi între epocile manieriste și cultivarea imaginii labirintului ca loc comun sau a modelului alegoric ca modalitate de construcție unitară a operei. Alegorizarea medievală vehiculează pe un traiect labirintic *personificări*, alcătuiește o hartă complicată, combinată cu numere fatidice etc., încât, în cele din urmă, este întunecată însăși esența utilizării acestei imagini, esență care constă în echivalarea imaginii cu inanitatea căutării umane în planul lumii terestre. Pe de altă parte, menținerea periplului inițiatic, indiferent dacă rolul „ducelui" îl poate îndeplini aci o făptură diabolică, vrea să dovedească faptul că inițierea ar oferi totuși un fir necesar și că sentimentul ori rațiunea ar putea avea nu numai un rol manuductor, dar ar da și un țel căutării labirintice. Mai ales în desenele de pe pavimentele bisericilor apariția imaginii labirintului este strict asociată cu repetarea chinurilor Mântuitorului; credincioșii urmează în genunchi liniile desenate; actul este ritual și se raportează la Calvar. Expierea presupune deci un țel de atins, fie el chiar postum. Sensul nu este mult diferit de cel pe care îl are modelul alegoric al traseului în genere[1]. Juan de Mena, scriind *El Laberinto de la Fortuna* repetă schema *Divinei Comedii*, dând doar o pondere mai mare Timpului și desfășurării ciclice a acestuia[2]; la Comenius, în concordanță cu viziunea (metoda chiar) desfășurării ciclice a actului pedagogic, modelul alegoric al labirintului este strâns legat de actul *inițierii*. Întâlnim astfel în *Labirintul lumii și raiul inimii* (1631) toate momentele alegoriei traseului: starea de simplitate, perceperea dezacordului aparență-esență, jocul oglinzilor

[1] Pentru alegoria traseului în general, v. Vera Călin, *Traseul* în cap. *Schemele alegorice*, din vol. *Alegoria și esențele*, E.L.U., București, 1969.

[2] Similară imagine, tot pe sol iberic, la Cervantes, în *Don Quijote*, partea a II-a, cap. XLII. Tot Cervantes își mai intitulează una dintre *entremesas: El laberinto del amor*, dar aici imaginea privește numai intriga și complicațiile acțiunii.

(ochelari din sticla Iluziei[1]), treptele disimulării etc., dimpreună cu majoritatea alegoriilor adiacente: schema mahiei, lumea inversată etc.

Ceea ce interesează însă în toate aceste apariții ale modelului este faptul că labirintul e înțeles ca sistem uman, irațional, apropiindu-se astfel de *construcția malefică*; labirintul nu este rodul acțiunii legii naturale, ci este o intervenție împotriva acesteia[2]. De aici echivalențele pe care le va căpăta referirea alegorică la sistemul statal neconform cu legile dezvoltării *firești* (în expresionism, la Kafka), la raporturile individului cu acest sistem; tot de aici caracterul *monstruos* al construcției labirintice.

În sensul acesta se poate vorbi de construcția labirintică la Cantemir[3], iar ilustrarea cea mai pregnantă e de găsit în *Istoria ieroglifică (Cetatea Epithimiei)*. Astfel, considerând mișcarea ciclică în evoluția ei ca firească și previzibilă (... „mișcarea naturală se silește

[1] Interesant ar fi aci de amintit și ideea labirintului optic, în care iluzia este perpetuată la nesfârșit; un astfel de labirint voia să construiască da Vinci, v. Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlts Deutsche Enzyklopedie, 1959.

[2] Chiar la Comenius referirea la *labirintul lumii* accentuează caracterul *organizat* în direcție irațională, spunând că labirintul cretan „nu era decât un joc de copii, în comparație cu labirintul acestei lumi, mai ales așa cum este el organizat acum" (Johann Amos Comenius, *Das Labyrinth der Welt*, G. Kiepenheuer Verlag, Weimar, 1958, p. 16).

[3] Nu am mai considerat referirile scurte și întâmplătoare la labirint, referiri care țin de *topoi*. Cantemir glosează termenul în *Istoria ieroglifică*, deși de folosit explicit nu-l folosește în carte decât o singură dată, în acest context „... a Ciorâi glas pre cât mai mult să tâlcuia, pre atâta mai mult în lavirinthul necunoștinții să încuia, al căruia chéie când să va afla și a cui mână a o prinde și cu dânsa lavirinthul a deschide să va învrednici *supt vremile de apoi ieste să așteptăm*" (s.n. M.M.) - I, 153. În *Divanul* termenul este folosit mai des, ceea ce îl obligă pe un copist ardelean de la 1795 la următorul excurs: „*Pentru lavirinth ce iaste*. Mult m-am mirat aflând la pontum 76, 77, list 61-62 scris pentru lavirinth și neștiind ce iaste am aflat mai pre urmă într-un lexicon slovenesc că lavirinth sânt nește temnițe zidite de un împărat dascăl mare ce-i era numele Dadel cu meșteșug și cu uși multe unde băga vinovații dezlegați și nu putea să iasă afară numai ce muriia acolo; și sânt fără încuietori. De acest fealiu de temniță era zidite în patru locuri în Eghipet și în Crit, aceale doao stau și până astăzi, iar doao au fost în Limnon și în Galiia, acealea s-au stricat. Lavirinth să înțălege luarea firii omenești să nu poată priceape...". La acea

să desăvârșească cercul"[1]), rămâne că întâmplarea[2] este generatoarea formelor împotriva firii și că totuși aceste forme trebuie să dispară pentru ca evoluția naturală să-și urmeze cursul. Aplicarea acestei idei asupra *cursului istoriei* permite următoarea tâlcuire (în *Monarchiarum physica examinatio*): „Cu toate acestea, precum nu arareori se poate observa și la celelalte făpturi naturale ce se zămislesc, se nasc și cresc uneori în afară de rânduielile naturii, unele se abat de la calea naturală, datorită adică unei întâmplări străine și venite din afară, care li se pune împotrivă și le împiedică; în cazul acesta, fie că apare un avorton, fie că se naște un monstru de care se înfioară legea naturii, fie că nu crește după planul și ideea naturii. Astfel se poate socoti ca fiind foarte asemănătoare acestora groaznica monarhie a otomanilor. Aceasta ca un avorton și odraslă în afară de legile naturii a întârziat întrucâtva propășirea ca monarhie a fiului și urmașului veritabil, natural și legitim, adică a monarhiei din miazănoapte și i-a întârziat câtva timp creșterea ei naturală și meritată"[3]. Pieirea celor începute în chip nenatural este considerată de Cantemir ca fiind tot o axiomă. Interpretarea alegorică nu diferă prea mult în scurta lucrare asupra monarhiilor de tâlcuirea pe care Cacavelas o făcea iepurelui cu două capete, ivit în vremea lui Șerban Cantacuzino[4]. E de luat în considerație, mai mult decât echivalarea alegorică, distincția pe care o face Cantemir aici, ca și în *Istoria ieroglifică*, între elementul esențial, care este supus legii

dată termenul mai putea fi întâlnit și în traducerea românească a *Aethiopicelor* (v. de pildă, ms. B.A.R. 3531, din 1782), dar rămâne destul de semnificativ apelul copistului la un lexicon slovenesc și mai ales cantitatea de material pe care o putea furniza un astfel de lexicon. Nota se află în ms. B.A.R. 6005, f. 44v și îi aparține unui Nicolae Olah. Ms. este descris și în Șt. Pașca, *Des copies du „Divan" de Démètre Cantemir en Transylvanie*, în *Academie Roumaine. Langue et littérature*, Bulletin de la section litteraire, vol. II, 1943, p. 116-124.

[1] În I. Sulea-Firu, *O scrisoare inedită a lui D. Cantemir: Monarchiarum physica examinatio*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, V, 1963, p. 275.

[2] Labirintul apare deseori asociat cu hazardul și opțiunea.

[3] Text în I. Sulea-Firu, *art. cit.*

[4] v. Hurmuzaki, XIII, p. 204-206. Text din iunie 1688.

firii și, deci, previzibil, și elementul aleatoriu; lucrurile lumii acesteia le împarte Cantemir în „ființăști"[1] și „tâmplătorești" (fiind întâmplătoare și imprevizibile acestea din urmă nu pot fi supuse judecății raționale sau morale: „... lucrurile tâmplătoare cum vor vini și cum vor cădea, nime dintre muritori deplin și cum sint cu mintea a le cuprinde poate, nici vreodânăoară cineva rădăcina adevărului pentru céle fiitoare, afară din tot prepusul, cu socoteala a atinge s-au văzut"... /.../; „De care lucru, a celor tâmplătoare, până sfârșitul nu le videm, nici de rele a le huli, nici de bune a le lăuda fără prepus putem" (I, 251).

Nu este însă inutilă aplecarea rațiunii asupra fenomenului aleatoriu, pentru că, odată stabilită neesențialitatea lui, se deduce că fenomenul este și temporar, de unde armarea psihică a individului înțelept în fața acestui soi de fenomene.

În acest context faptul că descripția cetății Epithimiei apare în cadrul unui *hrizmos* - formulă oraculară - (al Camilopardalului către Râs) și faptul că animalele monstruoase, inter-regnale, suportă lungi „discursuri asupra naturii lor" - eforturi de încadrare în sistem (pentru ca, dovedită incompatibilitatea lor cu universul ierarhizat, acestea să sufere, în urmă, și ostracizarea) se arată a fi cele două fețe ale elementului rebel raționalizării. Acestea sunt totodată și *cazurile* în care, din autonomizarea descripției, se naște pasajul pur literar. Primul caz privește fantasticul animalier, al doilea ține, dacă îl vom privi doar ca pe o eventuală mărturie istorică, de hrismologie sau oniromanție, dar acestea nu vor lămuri nicicum valoarea sa literară. Privitor la statutul literar al formulei oraculare, vom observa că trebuie făcută o distincție între formula oraculară incoerentă onirică (sau chiar rod al halucinării) și între formula predictică de tipul *sortes virgilianae* (divinație pe baza frazelor izolate de context, din epopei, din *Biblie* - rapsodomanție, stihomanție). Polisemia primeia

[1] „Ființăști" cu sensul de „esențiale"; calc după *essentia*, v. Petru Vaida, *Calcul lingvistic ca procedeu de creare a terminologiei filozofice la Dimitrie Cantemir*, în *Limba română*, XV, 1, 1966, p. 6.

derivă din incoerența planului formal, cea de-a doua capătă polisemia prin izolarea de context și prin generalitatea ei (maxima ca morală autonomă a unui număr infinit de fabule). Hrizmosul Camilopardalului conține în fapt ambele feluri de formule. Adunarea, stupefiată de descripția cetății Epithimiei, cere explicitarea hrizmosului printr-o morală univocă și cât mai deslușită: „Rogu-te, Camilopardale, în taină, fără meteahnă și-n ascuns, fără prepus, să vorovim [...] învălătucite cuvintele hrizmosului tău ce vor să însămnédze aievea să-mi spui te poftesc" (I, 188). Ceea ce probează că toată partea dintâi a pildei (la fel ca și visul Hameleonului sau ca descrierea înfățișării acestuia) ieșise din sfera strictă a alegoricului. Dincolo de măruntele tâlcuiri ale câte unei locuțiuni, cetatea Epithimiei este o uriașă construcție labirintică. Sensul ei nu este acela al unei satire camuflate, pentru că fenomenele nefirești nu pot fi supuse judecății morale. Așijderi, locul Pleonexiei, al Lăcomiei poate fi luat de orice altă dorință - agent care să însufletească venele sistemului. Principiul motor al acestui sistem este amoral și irațional („făpturile și urdziturile acélea toată socoteala muritorilor covârșéște" - I, 164; „Acolo chipurile bodzilor vechi să fii vădzut, icoanele a tuturor împăraților să fii privit, unele de aramă și poleite, altele de argint și de aur priine vărsate și vasuri în minunat chip lucrate, supt dânsele alcătuite și alte lucruri minunate în mulțime nenumărate, în frâmséte neasemănate să videa, carile nu numai a ochiului privală, ce și a minții socoteală ameției și uluia" (I, 166).

Capiștea Pleonexii vertebrează întreg acest sistem; ea corespunde gurii Tartarului (I, 177).

Corespondența unor elemente descriptive cu zilele și nopțile anului, cu zilele săptămânii, cu stihiile, cu datele strângerii birului, precum și o serie întreagă de referiri și aluzii rămase din fericire obscure, vădesc doar faptul că organizarea sistemului îi era prea bine cunoscută lui Cantemir; caracterul modern și literar al textului survine abia în urma eforturilor de a supune unui sens rațional acest sistem („... nici începutul, nici săvârșitul a pricépe puteam" - I, 171).

Elementul decorativ în construcția labirintică poate avea și un rol figurativ, alegoric, și atunci am reveni la sensul inițiatic al parcurgerii labirintului, ori rostul principal al mulțimii de cercuri, sfere, unghiuri era tocmai derutarea (fie și dacă ne gândim la inițiala menire a labirintului de a ascunde și de a face inviolabil un mormânt - al faraonilor și al crocodililor zeificați). Același rol îl au elementele decorative în descrierea cetății Epithimiei: „Iară fietecare stâlp supt rădăcină patru lei de aramă preafrumoasă și ca aurul de luminoasă avea, și tuspatru, cu dosurile la un loc împreunându-să, cu capetele, doi spre câmp, iară doi spre apă căuta, deasupra a cărora stâlpul să răzima. Așijderea în vârvul a fietecărui stâlp, de la un loc și mai în sus, patru zmei începea a să împleteci, și, după ce ca la trii coți în sus să râdica, capetele își despărțiia și puțintel can în gios le pleca, și doi spre un stâlp, iară doi spre alt stâlp ce le era dimpotrivă căuta [...]. Iar din cerbicea a patru zmei arc sclipuit de marmure foarte frumos sclevesit în sus să râdica și, foarte cu mare meșterșug peste apă întindzându-să, spre stâlpul ce-i era dimpotrivă să lăsa și în cerbicea iarăși a celor patru zmei să aședza" (I, 163-164).

În cadrele prefigurate de elementul decorativ există și o țesătură labirintică a relațiilor inter-individuale. Aristotel, după ce împărțea viețuitoarele în solitare, gregare și civile, includea în această din urmă clasă omul, alături de albină, viespe, furnică, cocor[1]. Un element comun pe care mai mult tradiția fabulei decât zoologia îl găsește viețuitoarelor pomenite mai sus este spiritul de previziune. Felul în care apare acel nod de dihănii întrulocate pe pereții capiștii Boadzii Pleonexiei figurează un alt labirint decât cel al elementelor decorative, un labirint animat și absurd prin lipsa de țel a unei goane perpetui sub imperiul imediatei pofte: „Așijderea, tot féliul de pasiri, de jiganii, de lighioi peste toate locurile să arăta, unele în pomșori cuiburile își făcea, altele, acmu făcute, pe oaî clociia, altele

[1] *Aristotelis opera omnia graece et latine*, volumen tertium, *De animalibus historiae*, liber I, p. 3, Paris, 1854.

hrană puișorilor își aducea, unele muște prin aer goniia, altele lăcuste prin pajiște prindea, căile puii cloșcii să apuce să slobodziia, stârcii ca prin apă îmblând, piticii și peștii a prinde chitiia, pajorile șerpii (carii printre frundzele ederâi să șipuriia) să-i apuce clonțurile își vârâia, brehnacea de sus iepurile supt stincă vârât, când va ieși, în unghi să-l apuce pândiia, mâța, carea pre șoarece pe supt frundzele din copaci cădzute, precum îmblă simțind și cu uréchea asculta, ni pasul prea cu linește spre sunet muta, ni cum l-ar apuca și cum mai fără véste s-ar răpedzi, cu picioarele cumpănindu-să, să găta, vulpea prin pomi și prin copăcei găinele și păsăruicele scociorâia și unele acmu vânatul dobândind, cu coada bârzoiată spre bârlogul țincilor săi, cum putea mai tare să ducea" etc. (I, 167).

Întru înțelegerea acestei imagini labirintice mai trebuie adăugat un element, și anume distincția lege-instinct. Cantemir consideră legea Naturii ca fiind unică[1], îndreptată în sens evoluționist și exprimând un raport de ierarhizare și succesiune pe principii melioriste. Raportul rămânând același, indiferent de planul în care acționează legea, înseamnă că există și o corespondență deplină între planuri diferite. Nu au importanță dimensiunile fenomenului atâta timp cât el are modelul strict ierarhizat în concordanță cu legea naturii. (Ca domnitor refugiat, Cantemir cere privilegii care să-i permită organizarea comunității pribegite dimpreună cu el, în așa fel încât modelul de guvernare să-și aibă corespondența stabilită cu ordinea imediat superioară și să fie concordant cu legea dezvoltării firești[2]). Exemplu de corespondență (deci de acțiune identică, pe diferite

[1] v. Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 239, nota 1.

[2] Cantemir îi scrie lui Petru cel Mare: „În afară de Dumnezeu și de Maiestatea Voastră imperială alți (ocrotitori) n-am și nici nu doresc să am", își ține supușii mai strâns decât în Moldova, încearcă adică aplicarea principiului de guvernământ pe care îl socotea valabil (v. Ștefan Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, în *Analele Academiei Române*, Mem. sect. lit, seria III, tom. II, mem. 5, anexa VIII). Iorga, încercând să urmărească activitatea de domn a lui Cantemir, ia

planuri, a unei singure legi) este și cel privitor la stadiile dezvoltării organice și cele ale dezvoltării istorice[1].

Pe de altă parte, corespondența între sisteme întregi presupune identica lor structurare. Aristotel considera principiul unic al sistemului osos – coloana vertebrală, al vaselor – inima etc. Corespondența limbajelor trebuie să se bazeze și ea pe principiul denominației diferite a aceleiași realități mentale, identic organizată. De asemeni corespondența numerelor cu obiectele cărora li se aplică trebuie să conțină nu numai posibilitatea raportării, ci și o organizare identică, mai vizibilă în cazul gnomei numerice ca exprimare a succesiunii ierarhice a obiectelor, fenomenelor[2] (II, 236, II, 239, II, 240 etc.), dar și în cazul numeralelor cardinale, a căror organizare în sistem urmează unei legi ciclice a acumulării progresive (sistemul zecimal, de pildă). Tot aici mai pot fi amintite: scara cifrică (sistemele criptice), corespondența an-secol (în Cetatea Epithimiei) etc. Unele formule magice acționează pe baza aceleiași legi a corespondențelor între planuri ori sisteme. Libertatea constă în posibilitatea rațiunii de a contempla și de a prevedea acțiunea legii unice, în fiecare clasă de fenomene, iar acțiunea malefică (magia neagră) este cea care încearcă a tulbura ordinea corespondențelor; blestemul, de asemeni, creează prin negări succesive un tărâm al non-existenței, scoate obiectul din relațiile sale.

în considerație scurta perioadă de domnie și ajunge să exulte avantajele pe care Moldova le-ar fi binemeritat de la o mai îndelungă domnie a lui Dumitrașco vodă, numai că „nu o dată împrejurări neprevăzute au stricat norocul acestui popor" (*Practica domnească a unui ideolog*, în *Analele Academiei Române*, Mem. sect. ist., seria III, tom. XVI).

[1] În această direcție Cantemir se relevă a fi un deschizător de drumuri ca teoretician al biologiei politice, crede Radu Dragnea în *Cantemir și filosofia istoriei*: „Nu într-altă lucrare, ci în *Istoria* lui Cantemir avem să căutăm începutul filosofiei politice biologiste, aplicate pe rând imperiului hasburgic, „nenatural", întinderii „artificiale" a imperiului rus și politicii germane de suprimare a micilor „organisme" naționale" (*Scrisul românesc*, an I, nr. 2, dec. 1927, p. 50).

[2] v. E.R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Ed. Univers, 1970, p. 587.

Altă trăsătură a construcției labirintice este deci anihilarea libertății individului prin așezarea sa într-un sistem incomprehensibil (pentru că nu este subordonat acțiunii legii dezvoltării firești). Această lege, fără a avea conștiință întru sine, oferă totuși repere și poate prilejui ființei raționale cunoașterea ori chiar previziunea: „... toate lucrurile firești, cu una și singură a soarelui paradigmă, precum să cade a să înțelege să pot. Că precum soarele de la punctul Racului până la punctul Capricornului să suie și să pogoară și în tot anul, măcar că toate locurile îmblării sale negreșit atinge și cerceteadză, însă nici curgerii sfârșit a face, nici odihnii a să da poate, fără numai cât cu apropiérea și depărtarea sa de la locurile ce privéște, mutările și schimbările vremilor pricinéște, și aceasta afară din toată socoteala și simțirea sa" (II, 174). Nu altul este rostul Soarelui (Minotaurul era zeu solar, Pasiphae-zeiță selenară) în interpretarea alegorică a labirintului cretan, decât acela de a oferi un reper fix mișcării celorlalte astre.

Universul labirintic (Cetatea Epithimiei) este populat de făpturi infraumane. Acestea nu pot percepe legea firească în înălțimea ei și nu pot resimți nici discrepanța acțiunilor lor cu această lege. Văzând omul rațional ca un corespondent, în planul terestru, al Creatorului, Cantemir îi conferă acestuia și posibilitatea judecății etice, în timp ce făptura infraumană este așezată, cum arătam mai sus, într-o zonă amorală. Judecata etică a omului este de obârșie divină („nu din fireasca sa vrednicie, ce orecum împotrivă și peste fire, o înțelégere mai mult decât firească și dumnedzăiesc și ceresc oarece - căruia suflet înțălegătoriu îi zicem - în sine strălumineadză, carile, preste céle firești hotară rădicându-l, la céle metafizicésti, ithicești și teologhicești cunoștințe îl povățuiește" - II, 175), dar acest lucru nu îndreptățește nici ignorarea legii firești care asigură mișcarea ciclică perpetuă și nici situarea omului înzestrat cu rațiune în zona amorală. Felul în care înțelege Cantemir omul drept corespondent terestru al Creatorului pare un act de semeție: „Deci precum toate alalte, câte supt ceriu zidiri să află, din ziditoriu să deosăbăsc, căci socoteala nu a sfârșitului, ce a poruncii

numai au, aşé una numai ziditoriului său mai aproape şi a să asămăna să dzice, căci precum a poruncii firească socoteală, aşé a sfârşitului fericirii şi nefericirii, a binelui şi a răului său chibzuială şi adevărată hotărâre a cunoaşte poate" (II, 175).

Trebuie dar că un act uman sau un sistem de relaţii neconcordante cu legea firii (care acţionează veşnic şi a cărei finalitate este ştiută de Creator şi de omul raţional) vor fi construcţii malefice din amândouă perspectivele. Omul trebuie să acţioneze împotriva răului sistem şi va fi îndreptăţit de divinitate în acţiunile sale. Este ceea ce Cantemir încearcă să facă: este ceea ce îi tâlcuieşte mereu lui Petru cel Mare vorbind despre monarhia acvilonică sau, asemeni lui Filotei din Pskov, despre o a treia Romă. Acestea ca acte politice. În planul creaţiei artistice lupta raţiunii întru aprehensiunea universului labirintic, rezumând, ar duce la următoarele: Construcţia labirintică este un fenomen în afara firii, condamnat la pieire de însăşi acţiunea mişcării ciclice în cadrul căreia acesta survine ca o anomalie, este un fenomen amoral în sine şi imoral din perspectivă uman-raţională, torturant pentru individul care, judecându-l din această perspectivă, nu găseşte în complicatele resorturi ale acestei construcţii finalitatea rezonabilă. Perplexitatea raţionalistului Cantemir în faţa acestui fenomen generează un şir întreg de propoziţiuni care vor să arate că pana sa nu este vrednică a înşira aceste lucruri *de nepriceput* („Cetatea dară aşé era, iară oraşul şi casele oraşului ce era într-însa, pre amănuntul, cine poate povesti? Căci făpturile şi urdziturile acélea toată socoteala muritorilor covârşéşte" - I, 164; „La capetele bălţilor şi în gura gârlii am aflat un oraş preafrumos, cu cetate preafrumoasă" - I, 161 etc. etc.)[1].

Perplexitate fertilă şi binecuvântată, căci din ea izvorăsc paginile cele mai izbutite, artisticeşte, ale *Istoriei ieroglifice.*

[1] Toate citatele din *Istoria ieroglifică* au fost date după ediţia îngrijită de P.P. Panaitescu şi I. Verdeş, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965.

Titlul acesta, fără a fi impropriu, nu defineşte totuşi exact figurile poetice cu care Iordache Golescu exemplifică partea finală a *Gramaticii* sale (Partea VII - & 211-213). Termenul sub care sunt cuprinse de obicei versurile care, prin îmbinarea lor, alcătuiesc forma (conturul) unui obiect, poartă denumirea mai rar uzitată actualmente de *technopaignia (Figurengedichte).* Deşi, aşa cum o dovedesc caligramele moderne, numărul obiectelor care pot fi reprezentate figural este nelimitat, în antichitatea clasică, în perioada alexandrinismului şi chiar mai târziu în elenismul secolului al XVI-lea francez, numărul acestor caligrame nu era prea mare. Curtius, care analizează acest tip de manierism formal într-un scurt paragraf din cartea sa *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,* consideră că aceste caligrame au o „vechime apreciabilă" şi că, în afară de elenismul sec. al XVI-lea, ele au fost cultivate şi în literatura persană.

Pare deci destul de curioasă obstinaţia cu care aceleaşi obiecte sunt figurate în acest gen artificial, într-o perioadă de timp destul de lungă şi prin epoci culturale destul de depărtate una de alta.

E de presupus că există anumite afinităţi care ne fac să regăsim caligrama *syrinxului* de la Theocrit la Iordache Golescu, cu *naiul* său format din versuri. Explicaţia ar sta, pe de o parte, în perpetuarea tradiţiei clasice şi în existenţa unor spirite erudite, îndreptate spre cultivarea moştenirii antice, în orice epocă, iar, pe de altă parte, în revenirea perpetuă în desfăşurarea tabloului istoriei literare şi culturale a unor epoci, sau mai bine zis sfârşituri de epocă, în care predilecţia pentru artificiu şi pentru virtuozitatea manieristică îşi va căuta corespondenţii peste timp.

Este interesant însă de urmărit felul în care, ca şi în cazul temelor, motivelor şi locurilor comune care traversează mai multe epoci culturale, fiecare epocă imprimă caracterul său acestor scheme

sau procedeelor compoziționale. De aceea, să căutăm a vedea și transformările pe care le suportă aceste caligrame de la Theocrit și până la Iordache Golescu, transformări care pot fi mai relevante chiar decât descoperirea faptului că poemele figurale ale lui Iordache Golescu își au sursa în Theocrit. În adevăr, deși Golescu nu-l citează pe Theocrit, caligrama sa despre *Dulceața muscalului* (adică a naiului) trebuie că își are sursa în acest poet și în poemul său în formă de syrinx. Ce ar fi putut determina însă alegerea tocmai a acestui poem și nu a uneia dintre idile?

În primul rând, necesitatea ilustrării tehnicii formale în partea de poetică a *Gramaticii* sale; în al doilea rând, tradiția ilustrării gramaticilor și mai ales a tratatelor de metrică prin texte care să uimească și să incite prin virtuozitatea lor formală; în al treilea rând, gustul epocii și gustul lui Iordache Golescu pentru ludic, pentru artifex.

Să luăm acum în ordine inversă aceste trei considerente: Iordache Golescu își ornează culegerea de proverbe cu maxime ale anticilor, cu „Vorbe și răspunsuri potrivite"; este un erudit de dimensiuni însă insuficient relevate, poliglot, autor de piese de teatru și traduceri, autor al unei gramatici, al mai multor dicționare etc. Folcloristul Iordache Golescu, este în fapt, un degustător al „purei plăceri paremiologice". Virtuozitatea sa, bogăția lexicală a limbii sale sunt un perpetuu prilej de admirație. Există însă, în toate preocupările sale, o predilecție pentru jocul formal, un apetit pentru înțelepciune, dar și pentru paradox și artificiu. Aceasta explică de ce el se raliază, prin folosirea acestor caligrame, unei tradiții a alexandrinismului, a manierismului.

În adevăr, pentru opera lui Theocrit nu este reprezentativă această *Figurengedicht* a syrinx-ului. Mai mult, atribuirea ei lui Theocrit nu este prea limpede. Editorul *Idilelor* lui Theocrit în 1579, Henric Stephan, așază versurile lui Theocrit din caligrama naiului sub acest titlu: „Ejus Simmiae, aut secundum alios Theocriti syrinx, id est fistula": adică fără a se pronunța dacă autorul versurilor este Theocrit sau este Simmius din Rhodos. Care vor fi

fost însă mobilurile pentru care eruditul editor al lui Theocrit reunește, în 1579, în cuprinsul aceluiași volum, idilele lui Theocrit și *technopaignia* lui Simmius din Rhodos ar fi greu de spus exact. Nu putem însă înlătura de la bun început singura supoziție ce poate fi făcută și anume aceea că un criteriu putea fi tocmai aplecarea acestor doi autori aproape contemporani spre jocul formal. Dacă lui Theocrit i se poate atribui însă cu rezerve, numai această caligramă a syrinx-ului, Simmius din Rhodos este autor, prin excelență, de astfel de poeme figurale. În cuprinsul aceluiași volum (de notat că exemplarul B.A.R. I 45 011 al acestei ediții a făcut parte din Biblioteca Colegiului Sf. Sava) se află poeme figurale ale lui Simmius din Rhodos, în formă de ou, aripi, secure (*bipennis* - secure cu două tăișuri). Toate acestea (dar nu numai pe acestea) le vom regăsi la Iordache Golescu. Să mai reținem și faptul că Theocrit și Simmius din Rhodos, autori precreștini, prin sâmburele epic al poemelor cuprinse în aceste forme, se revendică de la ilustrarea mitologiei grecești. Iată însă că apelul la tradiția formală face ca artificiile lui Theocrit și Simmius din Rhodos să fie reluate de poeții alexandrini, de Dosiadas și de Besantinos, care imită procedeul, dar scriu poezii în formă de *altar*. Primul dintre acești doi poeți, Dosiadas va fi imitat la rândul său de Publius Optatianus Porfyrius, care scrie și el o poezie în formă de *altar*. Poeții latini minori excelează la rândul lor în astfel de artificii poetice: Ausonius, primul, se pare, care folosește termenul *technopaignion*, este poetul manierist prin excelență, autor de versuri cu terminație monosilabică (astfel de artificii vom regăsi și la Iordache Golescu), de *logodedalii* etc.; Fortunatus scrie acrostihuri în formă de cruce *(De signaculo sanctae crucis)*; Sidoine Apollinaire, este imitator al lui Ausonius și al poeziei mitologice; Alcuin este influențat de Fortunatus, iar apoi discipolul său, Raban Maur, îi imită pe Porfyrius și Fortunatus. Technopaignion-ul revine în perioada elenismului la Mellin de Saint-Gelais care scrie și el un poem având forma unor aripi desfășurate.

Acest perpetuu lanț de imitații și imitatori în epoci diferite pare să ilustreze tocmai acele două caracteristici de care vorbeam mai sus, anume cultivarea tradiției clasice (până la imitarea servilă) și corespondența epocilor manieriste. Este limpede că în preluarea acestor *technopaignia* de la autori păgâni și în figurarea, cu aceeași tehnică, a unui altar sau a crucii, mai importantă este predilecția pentru formă, decât pentru conținutul poemelor, mai important este *cum* se ilustrează, decât *ce* este de ilustrat.

Mai putem nota și faptul că, atât prin originea lor elenă, cât și prin cultivarea lor în epocile de influență a elenismului, caligramele acestea nu apar întâmplător nici la Iordache Golescu. El, de altfel, indică tocmai prin acest termen mai general proveniența caligramelor din *Gramatica* sa: „Elinii obișnuia dă închipuia stihuri și în chipul ăripilor, muscalului (nai, n.n.), toporului ș.c.l., după care o pildă adăogarăm și noi aici" (& 213).

Adăugând și noi obiectele caligramelor lui Iordache Golescu, mai multe decât inventarul celor create, cum am văzut, până la el (aripi, topor, nai, cruce, ou, piramidă, scară, roată), putem trece la al doilea aspect, și anume tradiția ilustrărilor tratatelor de metrică prin texte cât mai multe și mai de prestigiu. Cum era dificil de a găsi întotdeauna exemple potrivite pentru fiecare din numeroșii tropi clasificați cu osârdie de autori, aceștia recurgeau uneori și la ilustrarea părții teoretice cu exemple făurite ad-hoc. E de la sine înțeles că virtuozități formale de tipul *technopaignia* trebuie să se fi păstrat aproape neschimbate, dintr-un tratat într-altul, autorii de metrici încumetându-se greu la astfel de întreprinderi cum făurirea unui poem figural. Vom vedea deci că putem găsi, aproape neschimbate, două dintre poemele figurale ale lui Simmius din Rhodos în tratatul de *Metrică* al lui Zenovie Pop tipărit la Viena în 1803 (poemul despre secure și cel despre ou). Simmius din Rhodos este citat în nota explicativă (p. 395) la capitolul *Antithetica*, iar poemul apare cu mărunte deosebiri față de cel cuprins în ediția din 1579, la care ne-am referit. Trebuie însă să arătăm că Zenovie Constantin Pop, elev al Academiei domnești de la București,

datorează mult, în tratatul său despre metrică, profesorului Lambru Fotiadis, căruia îi este dedicat tratatul, în termeni foarte elogioși.

Știm însă că elev lui Lambru Fotiadis la Academia domnească i-a fost și Iordache Golescu, care învață grecește cu Fotiadis, latinește cu Constantin Vardalah, italiană cu Ștefan Comitas și franceză cu Antonio Gazis, și că Zenovie Pop nu face în tratatul său de metrică decât să reproducă cursurile pe care Fotiadis nu apucase a le tipări.

Nu putem ști deci, deși Knös îl califică pe Pop drept unul dintre cei mai buni elevi ai lui Fotiadis, dacă au fost reproduse în *Metrica* sa toate exemplele pe care Fotiadis le folosise în cursul său și e probabil ca acestea să fi fost mai multe. Pe de altă parte, la Academia domnească, erau folosite și alte gramatici, retorici, manuale epistolare, precum cele ale lui Teodor Gazis, Manuil Moscopoliteanu, Alexandru Mavrocordat, Antonie Catiforos (cel citat de Ienăchiță Văcărescu), Constantin Vardalahos, a cărui *Retorică* va fi influențată de ideile luministe. De asemeni, erau folosite *Enchiridion metrichi* a lui Gherasim Vlahos, care studiase la Veneția, *Epistolarul* lui Coridaleu etc. Iată un câmp foarte vast din care Iordache Golescu putea primi influențe în domeniul artei cuvântului din teritoriul culturii elene. Faptul că găsim două din poemele figurale ale lui Simmius din Rhodos în *Metrica* lui Zenovie Pop este semnificativ în această direcție, dar, găsind filiera, nu am epuizat problema receptării, ci rămâne să trecem la cel de al treilea aspect și ultimul, anume *cum*, în spiritul epocii și potrivit propensiei firești a lui Iordache Golescu, au *devenit* poemele figurale în *Gramatica* lui Iordache Golescu.

Că Iordache Golescu ține să ilustreze partea *Despre poezie* a *Gramaticii* sale cu compuneri proprii sau cu texte de sorginte clar folcloric-românească, o dovedesc celelalte texte din cuprinsul capitolului. Pentru a sublinia măiestria stihurilor „scurte în slomniri", exemplifică astfel: „Cine vine la fântână/ să se plimbe și-n grădină". Sau, în elegiile care exemplifică rima: „Către fata ce să duce fără vremea ei: Du-te, du-te și gătește/ Și cu flori împodobește/ Loc în veci de locuință/ Dup-a noastră trebuință"...

sau... „Văz un jăț împodobit/ Ca un pom tot înflorit/ Si-n mijloc pusă o glastră/ lucrată dă alavastră/ c-o garoafă prea frumoasă/ ca o micșunea stufoasă/. Tu ești a noastră iubită / ce pierdurăm înflorită..."

Contribuția sa, în chiar cadrul poemelor figurale, este remarcabilă. Astfel caligrama despre aripi capătă direcție morală: „Pentru cei ce să mândresc piste fire"; la fel *Porunca toporului:* „Cea mai bună, cea mai tare/ Unealtă spre lucrare/ Este-acest topor/ Cu care și verzi și-uscate/ La pământ dobor"...; *Dulceața muscalului* (naiului) este o demonstrație de virtuozitate eufonică.....„și cu un somn ușor și dulce/ o amorțire prea dulce/ dă patimi ne aduce/ dulce, dulce, dulce"; caligrama oului este închinată oului de Paști, caligrama *Piramidei* este o odă cu sonuri grave: „... arată voinicia... a acelora ce-acum pentru-a lor iubită țară,/ pentru a lor însuși cinste și a lor bună dreptate,/ viața lor ș-au răpus-o...".

Cu caligramele „Pentru scară", „Nestatornicia lumii" și „Cântarea spre lauda roatei", vedem infuzându-se în schemă, în procedeul formal, lamento-ul epocii, cugetarea asupra norocului nestatornic.

Contribuția lui Iordache Golescu mi se pare de netăgăduit în preluarea și ilustrarea acestor scheme formale.

În plan mai general, urmărirea traiectului acestor caligrame la noi arată că, pe lângă textele studiate în Academia domnească, pe lângă Esop, Hesiod, Teofrast, Plutarh, Pindar ș.a., prin intermediul cursurilor de retorică și metrică, pătrundeau și opere atribuite lui Theocrit sau lui Simmius din Rhodos, opere care se bucurau de răspândire în perioade manieriste de căutare a unității formale; cazul lui Iordache Golescu, este un fericit exemplu de îmbinare a procedeului formal cu limba armonioasă și bogată pe care vornicul o cunoștea în toate cutele ei.

CRITICI FILOLOGICE

A FOST MILESCU ÎN ITALIA?

În 1978, O.A. Belobrova a publicat o ediție cuprinzând patru dintre scrierile lui Nicolae Milescu: *Cartea aleasă pe scurt despre cele nouă muze și despre cele șapte arte liberale, Cartea despre Sibile..., Aritmologhia...* și *Cartea ieroglifică...*[1]. În cea de a doua dintre acestea se află un pasaj povestit la persoana I, pasaj are ocupă ff. 27r - 31r din ms. folosit de editoare[2]. Este vorba despre o relatare de călătorie la Cumae (Campania - Italia). Relatarea face parte din capitolul despre Sibila Persica sau Babilonica. Autorul relatării își exprimă nedumerirea cu privire la translația sibilei challdeice în orașul italian și apoi descrie pe larg templul în care profetea sibila, precum și discuțiile lui cu cetățenii din Cumae.

Pe baza acestui pasaj, O.A. Belobrova afirmă în studiul introductiv al ediției sale următoarele: „*Educația multilaterală și în general educația sa laică (N. Milescu) Spătarul a primit-o la Constantinopol și în Italia*"[3].

În 1982, traducând din limba slavonă în limba română și editând *Aritmologhia...* lui Milescu[4], P. Olteanu consacră un spațiu mai larg din studiul monografic ce însoțește ediția sa „*călătoriei de*

[1] Николаи Спафарий, Естетические трактаты, Leningrad, 1978.

[2] *Ms. 227,* col. Rumiantev, Bibl. de Stat din Moscova.

[3] Ed. cit., p. 3.

[4] Nicolae Milescu, *Aritmologhia, Etica și originalele lor latine,* ed. critică, studiu monografic, trad., note și indici de Pandele Olteanu, București, Editura Minerva, 1982.

studii" a lui Milescu în Italia. Problema este destul de importantă și ea a trezit pe bună dreptate interesul pentru că datele privitoare la primii ani ai formării intelectuale a lui Milescu sunt puține și incerte. Chiar despre studiile sale la Academia Patriarhiei din Constantinopol nu există date concludente, motiv pentru care diversele conjecturi referitoare la perioada sa constantinopolitană rămân deocamdată ipotetice[1]. În general însă, în termeni mai reținuți sau mai categorici[2], se admite posibilitatea ca Milescu să fi urmat cursurile Academiei Patriarhale din Constantinopol.

De o perioadă italiană în biografia sa intelectuală nu se vorbise însă cu vreun temei până acum. De aceea afirmația făcută de O.A. Belobrova și datele conținute în textul despre Sibila Persica au fost socotite o utilă bază documentară care venea să umple o lacună biografică și să confirme o serie de prezumții. Preluând aceste date în studiul monografic care însoțește ediția din 1982, P. Olteanu consideră că „acum putem afirma cu toată certitudinea" că Milescu a fost în Italia și că „*știa și limba italiană*", deoarece „*pe temeiul autoatestării spătarului din cartea despre Cele douăsprezece Sibile, despre numele și proorociile lor, 1674, știm sigur*" acest lucru[3]. De asemeni, din analiza textului pe care îl reproduce în slavonă și în traducere românească sunt socotite interesante „*știrile culese din popor ca de un martor* ocular" și faptul că „prin această notabilă relatare, *spătarul Milescu aduce contribuții originale despre istoria*

[1] La începutul cap. II, Viața și operele spătarului Milescu, cu contribuții noi la studiul modelelor, originalelor și izvoarelor, din *ed. cit. supra*, P. Olteanu se exprimă astfel despre această perioadă din biografia lui Milescu: „Se pare că a studiat și în înalta școală a Patriarhiei Ortodoxe din Constantinopole, unde predau și profesori veniți din Italia", pp. 33-34) (s.n.); cf. M. Anghelescu, *Scriitori și curente*, 1982, pp. 31, 38.

[2] Chiar în cadrul studiului citat mai sus, P. Olteanu face și o altă afirmație, în termeni de astă dată categorici, privitoare la studiile constantinopolitane ale lui Milescu: „Mai adâncit, acest contact *(al lui Milescu cu Italia -n.n.)* s-a petrecut la Academia Patriarhală din Constantinopole, la care predau și profesori din occident, poate chiar italieni" *(ibidem*, p. 38).

[3] *Ibidem;* O.A. Belobrova, *ed. cit.*, p. 6, datase Cartea despre sibile... în 1672-1673; P. Olteanu nu explică temeiurile datării sale.

sibilei Persida și ne dă știri concrete despre călătoria sa de studii în orașul Cuma din Italia și că vorbea activ limba italiană"[1]. După aceea se emite ipoteza vizitării unor centre culturale din Italia și se propune datarea 1665-1669 pentru această călătorie.

Întrucât opiniile de mai sus pot căpăta circulație mai largă, credem că un examen critic al textului care le-a generat ar putea lămuri unele lucruri. Pentru aceasta este însă nevoie să analizăm funcția fragmentului referitor la vizitarea orașului Cumae. În cadrul capitolului despre Sibila Persica acest fragment, în întregimea sa, are rolul de a ilustra un topos al literaturii sibilinice, cel privitor la alterarea și degradarea, prin traducere și prin pierderea tradiției culturale, a formulelor oraculare (v., de exemplu, acest topos cu aplicare la acrostihul sibilin, de la Cicero, *De divinatione*, II, 54, & 111 până la fericitul Augustin, *De civitate Dei*, XVIII, 23). Acest topos apare în paragraful imediat anterior relatării despre călătoria la Cumae, dezvoltând tema alterării formulelor oraculare și încercând să explice ambiguitatea acestora atât prin lipsa de instrucție a celor ce le-au notat, cât și prin degradările suferite în procesul circulației. Ideea este reluată, cu neînsemnate modificări de expresie și în cadrul fragmentului care relatează călătoria la Cumae. De asemeni, la începutul capitolului (f. 25^{v}) apare o mențiune privitoare la faptul că Sibila Persica ar fi fost fiica lui Virosos (Berosos), cel care a scris istoria chaldeică, mențiune repetată și la începutul fragmentului referitor la orașul Cumae (f. 27 ^{r}). Începutul capitolului se bazează, după cum specifică Milescu, pe informațiile din *Lexiconul* lui Suida și pe cele ale lui Varon romanul[2]. Repetarea acestor date la o mică distanță în interiorul capitolului indică faptul că Milescu se adresează acum unei alte surse[3], pe care, de altfel, o și citează la fel de corect și exact ca și în cazul lui Suida și Varro. Sursa

[1] *Ibidem*, pp. 38-40.

[2] Marcus Terentius Varro; v. și 13 r-v din ms. 227, unde Varro apare citat cu *Cartea despre lucrările teologice* adresată lui Cesar.

[3] Pasajul reprodus după Suida se încheie la f. 26v.

citată (f. 27[r]) este de astă dată Iustin filosoful, *Cuvântul către limbile păgâne*[1]. Această sursă apare citată după încheierea părții de început a capitolului, parte bazată pe Suida și Varro, și înaintea fragmentului conținând respectiva relatare de călătorie. Însă pentru a vedea care sunt dimensiunile citatului din Iustin filosoful trebuie să reproducem și contextul în care apar citatul din Iustin și textul relatării de călătorie[2]:

Sfântul Iustin, filosof și mucenic, în al său *Cuvânt către limbile păgâne,* scrie pe larg astfel: <spusele lui> le punem aici pentru ca din ele să poată fi cunoscută și viața celorlalte sibile). Căci *spune așa:* „Prea ușor v-ar fi vouă să cunoașteți buna credință din învățăturile vechilor sibile care, învățându-ne prin precizări de o adâncă inspirație, sunt aproape de învățăturile profeților".

Această sibilă - *spune el* - era de neam din Babilon, chiar fiică a lui Virosos haldeianul. Nu știm însă cum a ajuns ea în țara Italiei, în Campania, și cum a rostit acolo profețiile sale, într-un oraș numit Cuma, șase mile depărtare de orașul Vaia, unde sunt băi, adică izvoare calde, în Campania. Noi înșine am ajuns în acel oraș și am văzut un loc unde se află o basilică, adică un palat împărătesc mare, tăiat într-o singură piatră mare, lucru măreț și demn de admirația oricui, în care își rostea profețiile sale acea sibilă. Așa ne-au spus cetățenii acelui oraș, precum auziseră din spusele strămoșilor lor.

---

[1] *Logos parainetikos pros Ellinas (Ad. Graecos sive Gentiles cohortatoria oratio),* atribuită lui Iustin Martirul sau Filosoful în manuscrise medievale și în majoritatea edițiilor umaniste, grecești și latine, ale scrierilor acestuia. Opiniile criticii filologice, de mai bine de un secol încoace, sunt unanime în a contesta paternitatea lui Iustin asupra acestui text, dar cele privitoare la data alcătuirii lui și la eventualul autor sunt mai șovăielnice, înclinând totuși spre situarea sa în perioada următoare (sec. IV) celei așa-zise apologetice (sec. II-III).

[2] Am tradus textul după ed. O.A. Belobrova (pp. 59-60); textul slavon se află transcris în *Revista de istorie și teorie literară,* 34, 1985, pp. 113-114.

În mijlocul acelui palat împărătesc ne-au arătat trei vase, tăiate din aceeași piatră, pe care spuneau că, umplându-le cu apă, se spăla în ele și, îmbrăcându-se în odăjdii, intra înăuntrul sanctuarului acelui palat, tăiat din aceeași piatră. În mijlocul sanctuarului stătea pe o treaptă înaltă și un pristol, și așa își rostea prezicerile.

De această sibilă asemeni unei proorocițe pomenesc și mulți alții dintre istorici. Scrie și Platon filosoful în dialogul *Fedra.* Noi credem că Platon, prețuindu-i pe proroci și cunoscând profețiile sibilei despre care am vorbit mai sus că se îndeplinesc, s-a minunat și pentru aceasta și, lăudându-i, în cartea sa *Către Menon,* pe proroci cu aceste cuvinte, a scris astfel: „Într-adevăr îi numim divini - sau, cum li se spune acum, proroci și prezicători -, pe drept cuvânt divini și de mare inspirație și insuflați de zei, căci aceia împlinesc, vorbind, multe și minunate lucruri, dar ei nu știu nimic despre cele pe care le vorbesc clar și limpede". Cu privire la prezicerile sibiline spune Platon acestea, căci [sibila] nu făcea precum poeții, care, după ce creau versurile, puteau să le desăvârșească artistic și mai ales să le armonizeze după regula metrică, ci își realiza profeția în timpul cât era inspirată.

Și mai spune de asemenea: „Odată încetată inspirația, încetează și amintirea celor zise". Și aceasta este cauza pentru care nu fiecare măsură a versurilor sibiline este întreagă.

Căci noi înșine am fost în orașul mai sus numit și am luat cunoștință de toate acestea. Și le-am ascultat de la mai marii orașului, care [au obiceiul de] îi duc pe străini în casele lor și care ne-au arătat și locul în care profeția sibila și un vas de aramă în care spuneau că se păstrează relicvele acesteia. Și între altele, spuneau și aceasta, cum auziseră de la strămoșii lor, care, atunci când primeau prezicerile sibiline și le scriau, nefiind învățați, în multe locuri greșiseră. Și aceasta spuneau că ar fi cauza incorectitudinii metrice a unor versuri ale proorociței, care, după încetarea inspirației divine, nu-și amintea unele cuvinte. Iar scriitorii, din cauza lipsei de învățătură, greșeau în privința măsurii artistice. Pentru aceasta și mai sus pomenitul Platon, vorbind despre profețiile sibiline,

spunea așa despre proroci, mai clar zicând cum că rostesc lucruri multe și mari, neștiind nimic despre ele.

Ceea ce înseamnă așadar, bărbați elini, că nu în măsura poetică stă adevărul sfintei scripturi și nici în acea de voi prețuită învățătură care rămâne la măsura și la cuvintele meșteșugului artistic *[În continuare textul slavon neclar; sensul pasajului, r. 56-60, conform textului original, ar fi:* ... dacă spre prezicerile sibiline vă îndreptați nu numai cu atenție studioasă, ci și cu sufletul, veți cunoaște până la urmă cât de bun va fi viitorul celor buni, venirea Mântuitorului nostru Isus Hristos prezicând-o clar, cu cuvinte diferite]. Dacă însă, bărbați elini, nu gândiți că ar fi mai de cinste mântuirea voastră decât nălucirile mincinoase ale zeilor neadevărați, ascultați, cum v-am spus, pe cea mai veche și mai înțeleaptă dintre sibile, ale cărei cărți se păstrează în toată lumea, cum ne învață, prin proroci puternic insuflate, despre zeii păgâni că sunt neadevărați. Așa cum și despre Mântuitorul nostru Isus Hristos și despre viitoarea lui venire și despre toate câte vor fi de el făcute, vă înainte-lămurește sibila. Și v-ar fi folositoare această învățătură a ei ca și prorocirea despre sfântul-om. Dar dacă cineva se îndoiește cum că sibila a prezis cuvântul despre Dumnezeu, învățând de la vechii și slăviții filosofi, să-i asculte pe Acmon și pe Ermis de trei-ori-marele, filosoful. Căci Acmon în cuvintele sale despre Dumnezeu îl numește pe Acesta Cel întru totul acoperit *[În textul grecesc:* Pagkryphon]. Și Ermis vorbește clar și luminos cum că pe Dumnezeu, cu puterea minții, oricât de mare ar fi aceasta, este greu să-l înțelegi, iar cu vorbirea este imposibil. Trebuie de aci să se știe cu tărie cum că despre Dumnezeu sau despre adevărata credință nu se poate învăța nimic decât ceea ce prorocii înșiși, prin divină inspirație, ne învață.

Astfel prea bine scrie Iustin filosoful și martirul, despre cele de mai sus.

Am marcat în text (r.3-4, r.7 și pasajul final) cuvintele prin care Milescu notează paternitatea lui Iustin asupra întregului text, inclusiv asupra referirilor la Platon, cu care este întrețesută relatarea

de călătorie. Unele dificultăți prezintă numai lipsa semnelor de punctuație care să specifice, în editarea modernă, citarea textului lui Iustin de către Milescu. Astfel, în r. 4 din original, după *Povestvuet bo sice...* trebuia să fi urmat două puncte, ghilimele și majuscule; în r. 7, între *rodoslovitsja* și *glagolet* trebuia marcată incidența celui de al doilea verb, care nu este impersonal, ci are un subiect determinat (Iustin).

Textele vechi neavând semne de punctuație speciale pentru marcarea citatelor, este de datoria editorului modern ca, în măsura posibilităților, să le identifice și să le marcheze[1]. În cazul acestui text din scrierea lui Milescu marcarea pasajului este însă făcută expres de autor, pentru că, la sfârșitul întregului fragment, el „închide citatul" cu următoarea propoziție: *Sice Justin filosof i mucenik o vyše recennyh preizrjadno pišet.*

Întreaga relatare avea drept scop să probeze, printr-o mărturie culeasă „la fața locului", adevărul spuselor lui Platon despre procesul degradării formulelor oraculare. Ea nu putea să aparțină sec. al XVII-lea din mai multe motive. Mai întâi pentru că, după cum se știe, puternicele mișcări tectonice din 1539 au făcut ca după această dată să nu mai rămână în picioare presupusul templu sibilin[2], care era, probabil[3], unul dintre numeroasele edificii termale romane, în paragină în primele secole ale erei noastre. Apoi pentru că pasajele în care autorul îi mustră creștinește pe bărbații elini nu aveau desigur nici un rost în vremea lui Milescu, când aceștia se

[1] Modalitățile obișnuite în vechile mse. și tipărituri erau: diferențierea cernelurilor (rubricarea) și citarea marginală, aceasta din urmă tot mai rar folosită în tiparul modern, deși era un auxiliar comod în regăsirea pasajelor care îl interesau pe cititor. În ms. 227, marginal sunt indicate volumul și capitolul lucrărilor citate în text, iar între paranteze, din câte ne-am putut da seama, sunt cuprinse comentariile critice ale lui Milescu la textul citat.

[2] Vezi relatarea lui Onuphrius Patavinus [Panvinius] care vizitează orașul Puteolis la scurt timp după cutremurul din 1539 și nu mai poate vedea decât locul unde fusese templul descris în Pseudo-Iustin, la a cărui mărturie se referă, în *Orac. Sib.*, Paris, 1607, p. 49.

[3] Ch. Dubois, *Pozzuoles antiques*, 1912, pp. 166, 397, 400.

creștinaseră demult. Prezența pasajului, în întregimea sa, în textul edițiilor umaniste ale scrierilor lui Iustin care conțineau și apocriful *Cuvânt parenetic către elini*[1], cât și în ediții din secolele al XVI-lea și al XVII-lea ale oracolelor sibiline, unde se află, de obicei, și o sumă de mărturii ale vechilor autori despre sibile[2], arată că autorul relatării nu este în nici un caz Milescu, așa cum el nu este, de fapt, nici Iustin filosoful *(v. supra*, p. 170, nota 1). Atribuirea acestui text lui Iustin nu este însă întâmplătoare, pentru că scrierea corespunde tendinței generale a apologeticii lui Iustin, anume aceea de a căuta să pună de acord istoria precreștină cu evenimentele *Noului Testament*. Această tendință se regăsește și în mai multe dintre scrierile lui Milescu, în care elemente creștine, gnostice și umaniste se subsumează însă direcției politice, precumpănitoare în scrisul său. Apelul lui Milescu la opera lui Iustin este o firească urmare a corespondențelor existente între concepțiile celor doi scriitori asupra patrimoniului cultural. Față de menționarea lui Iustin, preluată dintr-o sursă indirectă, în predoslovia traducerii lui Milescu din *Vechiul Testament*[3], numeroasele referiri din *Cartea despre sibile*... la scrierile lui Iustin[4] indică o familiarizare a lui Milescu cu acestea[5]. Preluarea amplului pasaj din pseudoiustiniana cohortație către elini se explică prin sursele pe care le avea la dispoziție Milescu în 1672-1673, când critica filologică nu se pronunțase încă asupra paternității acestui text. De altfel chiar până în sec. al XIX-lea, când scrierea este publicată în seria Migne (PG. I, pp. 306-311) cu

[1] Am folosit pentru comparație ed. J. Lang, (Heidelberg) 1593, unde la p. 27 sq. figurează textul identic celui aflat în *Cartea despre sibile*... a lui Milescu.

[2] *Orac. Sib., ed.cit.*, pp. 82 sqq.

[3] V. Cândea, *Rațiunea dominantă*, 1979, p. 112.

[4] În *Cartea despre sibile*... mai sunt citate și următoarele scrieri: *A doua apologie creștină* (către Antoninus Pius), la f. 20^{v} și *Întrebări către ortodocși*, la f. 33^{r-v}.

[5] Milescu putea folosi și un ms. al scrierilor lui Iustin, așa cum procedează în cazul reproducerii formei grecești a acrostihului sibilin (v. f. 45^{r}, unde Milescu menționează acest lucru).

specificarea că ea nu îi aparține lui Iustin, titlul ediției propriu-zise continuă să îl numească pe acesta drept autor al respectivei scrieri.

Depistarea sursei relatării de călătorie la Cumae din textul *Cărții despre sibile*... a lui Milescu nu înseamnă desigur excluderea posibilității ca Milescu să fi cunoscut vreodată Italia, ci doar excluderea valorii probatorii în acest sens a textului analizat. Scopul rectificării noastre a fost acela de a împiedica răspândirea unei informații eronate privind biografia lui Milescu și de a pleda, implicit, pentru o editare critică a interesantelor sale scrieri, a căror punere în valoare, atât prin ediția și studiile de până acum ale cercetătoarei O.A. Belobrova, cât și prin cele ale lui P. Olteanu, V. Cândea, L. Onu, Zamfira Mihail ș.a., a necesitat o muncă filologică deosebit de anevoioasă, în urma căreia însă, dimensiunile și contururile eruditei personalități a lui Nicolae Milescu încep să devină mai limpezi.

LOCA OBSCURA ÎN *BIBLIA DE LA BUCUREȘTI*

Scopul rândurilor de mai jos este acela de a urmări filologic mecanismele apariției unor pasaje obscure în textul românesc al *Bibliei* editate la București în 1688.

Dintre cauze, una care generează multe pasaje neclare în versiunea românească din 1688 este punctuația. Considerăm însă că problema punctuației nu este specifică numai textului de care ne ocupăm și că marcarea punctuației adecvate reprezintă, pentru edițiile actuale ale vechilor texte românești, o chestiune de la sine înțeleasă. Aici ar fi de menționat numai un aspect, specific textului biblic, anume raportul punctuație / împărțire în capitole și versete; între unitățile gramaticale și împărțirea în versete neexistând

întotdeauna o situație de echivalență, punctuației îi revine rolul de a lămuri unele pasaje prin marcarea unităților logico-gramaticale.

Înțelegerea actuală a textului românesc tipărit în 1688 întâmpină apoi dificultățile care țin de distanța în timp a cititorului de azi față de un text reflectând realitățile limbii române de acum trei secole: prezența unor termeni ieșiți din uz, a unor termeni regionali, notați prin grafii oscilante (unele dintre ele reprezentând o tradiție grafică, altele reflectând pronunții curente în epocă), a unor construcții sintactice specifice. Nici dintre aceste probleme nu le-am reținut decât pe acelea care pot oferi unele indicii asupra traiectului urmat de textul traducerii românești până la forma sa tipărită de editorii din 1688. Aceste indicii grafice ale unor fapte de natură fonetică, lexicală sau frazeologică au fost selectate din mai multe cărți ale *Bibliei*; ele probează maniera de lucru a traducătorului, dând totodată și măsura aportului revizorilor și editorilor textului.

Iată, mai întâi, un pasaj a cărui emendare presupune drept cauză a apariției sale diferența dintre fonetismele întâlnite de revizori-editori în copia după protograful traducerii lui Milescu pe care au folosit-o și fonetismele de uz curent din ediția 1688: „... să rădice de acolo câte o piatră fieștecarele pre umerele sale, după numărul neamurilor fiilor lui Israil, / Pentru ca să fie voao aceastea *întru sămnu zicându* pururea, ca, când te va întreba feciorul tău mâine, zicând: «Ce sânt aceastea pietri noao?», / Și tu vei arăta fiiului tău..." (*Is. Navi*, IV, 5-7).

Pentru cuvintele subliniate de noi, în *Sept.* apare următorul pasaj: εἰε σημείον κείμενον, verbul κεῖμαι însemnând *a zăcea, a sta* sau *a fi într-o anumită poziție, a fi așezat*. Exact aceeași greșeală apare și în *2 Regi* XIII, 32. În textul românesc avem de-a face cu pasaje inteligibile, dar eronate. Pentru a explica apariția lor trebuie să presupunem că, în faza tipăririi, tendința a fost de a se introduce în text o serie de forme sudice. Această intenție nu a fost aplicată în mod consecvent, căci se mai întâlnesc o serie de grafii care indică fapte fonetice ce pot fi atribuite zonei nordice: *a* pentru *ă* proton (*a te înalța - Is. Navi*, III, 7), palatalizarea lui *f* (*și vom hi - 2 Regi*, X, 11;

De ar hi ție părinții tăi de față... - 3 Mac. 737/2, r. 42; *hiară - 3 Mac.* 738/1, r. 31, 40, 739/1, r. 1, 16; *peste hirea omenească - 2 Mac.* IX, 8; *viermii herbea - 2 Mac.* IX, 9 etc.), notarea lui *ğ* (*batgiocură - Înț. Sol.* XII, 20). Numărul lor este însă relativ redus. Dacă nu ținem seama de o serie de grafii de tipul: *copsele* (*Fac.* I, 22), *cunoște-se-va* (*Iez.* XXXIX, 7), *întorce* (*3 Regi* II, 21), *întorcerea* (*2 Mac.* IX, 2), *morte* (*Fac.* XII, 27; *Înț. Sol.* XII, 20; *3 Mac.*, 738/2, r. 43), *nostre* (*Fac.* XII, 40); *scrisorei* (*1 Ezdra* V, 6), *totă* (*2 Paral.* VI, 13), *vostre* (*Iez.* VI, 6), diseminate în întregul text, inclusiv în NT: *șopte* (*2 Cor.* 20), *vostră* (*1 Cor.* VIII, 9; *2 Cor.* VII, 7 etc.), a căror prezență nu este sigur că ar reflecta reminiscența unor forme nordice, și dacă admitem că prezența palatalizării lui *f* nu era exclusă, la sfârșitul secolului al XVII-lea, din unele texte muntenești, rămâne totuși să considerăm că tendința înlocuirii formelor de tip nordic cu cele de tip sudic poate fi probată prin apariția unei erori precum cea citată mai sus, mai ales că întâlnim și grafia ꙁъкѫнд pentru *zicând* (*3 Mac.* 738/2, r. 45).

Este desigur dificil a se discerne în cazul unor grafii oscilante, care apar deseori chiar în același verset și în același rând, ce anume reprezintă intervenția revizorilor și a editorilor, ce reprezintă inițiativa sau obișnuința tipografului și ce ar putea fi considerat ca aparținând unor „norme editoriale". Pentru a înțelege cum a fost posibilă apariția anumitor pasaje obscure ar trebui să mai invocăm și un alt fapt, probat de pasajul de mai jos, ilustrativ pentru felul în care a fost *tipărită* Biblia de la București: „... tuturor s-au arătat scrisoarea numelor 52 Șasezeci și 7 și am făgăduit acolo post tinerilor" (*3 Ezdra* VIII). Explicația apariției numeralului 67, reprodus parțial cu litere în acest pasaj este destul de simplă: conform *Catastihului Ezdrii*, în interiorul versetului 52, se află începutul celui de al 67-lea subcapitol, care are în catastih următorul incipit: „67. Și am făgăduit acolo post tinerilor". Dar în tot cuprinsul cărții a treia Ezdra, precum și în alte cărți care mai au o astfel de împărțire, cifrele care o marchează sunt reproduse cu corp diferit de cele care notează începuturile versetelor, iar cazuri de scriere desfășurată a acestor cifre nu am întâlnit. Aceste elemente

indică deci un fapt, care poate că nici nu este cu totul neobișnuit, știută fiind graba cu care s-a tipărit ediția din 1688, anume acela că unele porțiuni din text *au fost tipărite după dictare.* Numai că această constatare este de natură să impună prudență afirmațiilor cu caracter de generalizare în privința interpretării grafiilor din BB.

Evocând aici un singur caz, cel al slovelor duble, vom observa că apariția anumitor grafii poate să presupună cauze cu totul diferite. Astfel, o grafie precum **анїи.** (*Fac.* XXV, 7), în următorul context: „Și aceștea-s *anii* vieții lui Ismail - 137 de *ani*", ar putea fi luată și drept o grafie etimologizantă, deși, după părerea noastră, ea reprezintă o simplă greșeală de tipar, posibilă în cazul slovelor suprascrise; pentru slova dublă **аа**, care este în general o reminiscență a scrisului slavon (v. grafia **саад савекь**), se poate presupune că ea nota pronunția unui *a* lung sub accent în exemple precum: **четаатѣ** (*Fac.* XIV, 6), **повааць** (*Ex.* XXII, 27), **фааца** (*Is. Navi,* VI, 1), dar și în cazul acestei slove duble întâlnim exemple în care este vorba doar de greșeli de tipar sau de inadvertențe: grafia *Avraam,* în *Fac.* XIII, 8, când Avram nu fusese numit încă Avraam - *Fac.* XVII, 5. Slova dublă **аа** poate proveni în unele cazuri nu din scrisul slavon, ci direct din forma grecească: μαναα (*Sept.,* BF, *4 Regi* VIII, 8-9; în ms. B din *Sept.,* apare forma μααvα). Dacă în cazul cuvintelor românești *cetatea, față, povață* ș.a., în rândul cărora îl putem include neîndoielnic și pe *sad,* transliterarea slovei duble nu ar avea nici un rost, pentru cuvântul **маиаа,** dată fiind și varianta citată μααvα, optăm pentru transliterare, echivalarea acestui cuvânt cu sensul de *câștig, profit* și, eventual, *dar* a cuvântului românesc *mană* < sl. **мана** < gr. μάννα fiind puțin probabilă, alte cazuri de slove duble, precum **88** (și **8оу**) în **л8оуиць** (*Fac.* XXIV, 51) și în **л88иц8о,** sau **оо** (și **оѡ**) în **денкътроо** (*Fac.* XIII, 3) sau **и8о ам датоѡ** .... (*Fac.* XXXVIII, 26), pot fi considerate notații ale unor fenomene de acomodare fonetică sau ale unor pronunții populare (cf. grafiile **адо пре мле** - *Lev.* IX, 2; **сокросъ8** - *Fac.* XVIII, 15; **кеѡтори** - *Ex.* XXXVI, 10, unde, în versetele 12 și 15 apare și grafia **кеѳтори; кѳрѳиць** - *2 Mac.* XIV, 36 și *Apoc.* XVI, 8, dar **кѳрѫиць** *2 Mac.* XIV, 44 și *Apoc.* XXII, 20) etc.

Cauzele apariției anumitor grafii fiind atât de diferite, desigur că și soluțiile de emendare vor fi diferite. În funcție de acestea din urmă, textul devine mai ușor accesibil sau, dimpotrivă, mai complicat; oricum însă, cazurile în care raporturile pronunție / grafie pot avea implicații asupra sensului unor porțiuni de text nu sunt foarte numeroase. Mult mai frecvente sunt mutațiile de sens generate de anumite coruptele grafice. Cele mai evidente sunt desigur erorile tipografice, mai ales cele al căror rezultat este un cuvânt estropiat, fără sens. Am constatat însă că proporția unor asemenea greșeli în BB este destul de mică. Mai mare este numărul greșelilor care fac parte dintr-o altă categorie, anume cea în care cuvintele apărute în urma unor asemenea erori au sens în limba română. Cum în unele cazuri acest sens nici nu pare aberant în context, coruptela riscă să devină „literă de evanghelie" într-o anumită versiune, fiind apoi, „pro vulgo consuetudine", greu dacă nu imposibil de înlăturat.

Când cuvintele rezultate în urma unei greșeli grafice sau tipografice distonează în context, emendarea lor nu ridică probleme deosebite, forma corectă putând fi reconstituită cu ușurință:

„Voi ocârmui noroade, și limbi să vor *spune* mie" (*a spune* trebuie să fie corectat cu *a supune* - ὑποτάσσω; *Înț. Sol.* VIII, 15 - *Sept.* VIII, 14). „... bună așezare *de* la a nostre lucruri" (εὐστάθειαν παρέχει τοῖς ἡμετέροις πράγμασιν; textul grec arată că sensul de *aduc, produc* trebuie să fi fost reprodus în protograful traducerii prin *dă* cu sensul *aduce*; *3 Mac.* 739/1, r. 43-44).

„... cel ce era rânduit spre chemări, văzând pre cei chemați că s-au strâns, viind *mușcă* pre împăratul". (BS: „... s-a dus la rege ca să-l trezească"; *Sept.:* ἔνυξεν < νύσσω - *împing, lovesc;* trebuie corectat deci în *mișcă; 3 Mac.* 737/1, r. 50-51; același tip de greșeală și în *Înț. Sol.* V, 12; *mușcându-se arepile* pentru *mișcându-se*).

Alte exemple: *au alergat* pentru *au legat* (*Iudith* VI, 15, alias 13; textul grec: ἔδησαν < δέω - *închid, leg;* confuzie, în protograful traducerii, cu διώκω - *urmăresc, persecut?*); *au împărțit* pentru *au împărățit* (*4 Regi* IX, 13); *hârtie* pentru *hâtrie - viclenie* (*1 Cor.* XIV, 10; cf. *Fapt. Apost.* XVIII, 14; cuvântul apare în DA cu atestare la

Dosoftei, în VS, numai forma de plural); *le-am ajutat* pentru *le-ai ajutat* (*3 Mac.* 734/2, r. 13; exemplele de acest fel sunt foarte numeroase - cf. *am zis* pentru *au zis* în *4 Regi* VIII, 19, greșeală care se pare că provine din protograful traducerii, deoarece ea se poate explica prin oscilația vorbire directă/ vorbire indirectă; în ms. 45 apare forma corectă, dar scrisă peste cea coruptă); *luând* pentru *lăudând* (*3 Mac.* 736/2, r. 44) etc. În afară de luarea în considerație, pentru cazurile întâlnite în cuprinsul VT, a formei ipotetice din protograful traducerii, o corectă emendare trebuie să țină seama și de specificul unor grafii din BB (cu observația că acest criteriu nu poate fi absolutizat, din cauza existenței multor grafii oscilante). Iată un exemplu în acest sens:

„Însă în păcatele (↑**пъкателе**) casii lui Ierovoam, feciorul lui Navat, carele au păcătuit pre Israel, ce-au (**чѣ8**) lipit, nu s-au depărtat de către eale" (*4 Regi* I, 20). Pentru interpretarea sintagmei *ce-au lipit* dispunem de posibilitatea de control prin faptul că ultimele două versete ale capitolului I din *4 Regi* se repetă, într-o formă aproape identică în primele trei versete ale capitolului II al aceleiași cărți (motiv pentru care în majoritatea versiunilor se omit aceste ultime două versete din capitolul I; în ms. 45 versetele 19-20 figurează în capitolul I, nenumerotate; ms. 4389 le omite. În capitolul III pasajul are forma următoare: „Însă de păcatele lui Ierovoam, feciorul lui Navath, carele au păcătuit pre Israil, s-au lipit, nu s-au depărtat de la eale". Sensul fiind în acest verset clar și corespunzând exact formei grecești ἐκολλήθη rămâne totuși să fie explicată grafia **чѣ8** pentru *s-au*, iar pentru aceasta trebuie să ținem cont de frecvența grafiilor de tipul **сѣ8**, **мѣ8** în BB.

Alte exemple privesc frecventele oscilații din BB și din mse. în privința scrierii „împreunate" a unor cuvinte sau sintagme:

„... și au tăbărât în mijlocul Ghevei și a cetății *și chithilor* (... **ши кифилор**)" (*Iudith III,* 11). Pasajul corespunzător în textul grec este: καὶ κατεστρατοπέδευσαν ἀνὰ μεσον Γαιβαι καὶ Σκυθῶν πόλεως. Prezența grafiei **ши кифилор** nu credem că se poate datora tipăririi după dictare, ca în exemplul citat mai sus (*3 Ezdra* VIII, 52),

decât dacă am admite că tipograful a mai făcut și greșeala de a nota slova **θ** într-un cuvânt unde nici etimonul cuvântului românesc **кит** nu o avea (gr. κῆτος). Apariția acestei forme nu poate fi pusă nici în seama autorului traducerii, fapt dovedit atât de echivalarea pe care o face acesta, în alte pasaje, între *sciți* și *tătari* (*2 Mac.* IV, 47), cât și de prezența formei corecte (Cetatea Schitilor), recurentă în *2 Mac.* XII, 29-30: „... s-au pornit asupra Cetății Schithilor" și, în versetul următor, „schitopoliteanii". Pentru cuvântul *șichit* cu sensul de aici BB oferă o atestare mai veche decât cea din DLR; cuvintele *șchit* sau *schit* nu figurează în DLR. Coruptela din *Iudith III,* 11 ne face totuși să presupunem o variantă *șchit* sau, ca și în cazul lui *scheau, șcheau, șicheai,* o variantă **șichit.* Cât privește echivalarea *schit-tătar* ea apare, înaintea lui Miron Costin, în mod consecvent în traducerea românească a *Istoriilor* lui Herodot; tot acolo, frecvente oscilații în notarea formelor de plural la cuvinte precum *persi, perși* și chiar *persși.* Forma coruptă pare deci să fie datorată înțelegerii greșite a unui text scris.

Mai evidentă este cauza grafică a unui pasaj obscur în exemplul următor: „Și *om cârmuiaște* toate cu folos" (*Înț. Sol.* VIII, 1). Textul grec nu explică în nici un fel prezența cuvântului *om* în acest pasaj, dar forma corectă a propoziției poate fi ușor reconstituită pornindu-se de la posibilitatea confuziei între slovele **м** și **т** în scrisul chirilic și de la constatarea inconsecvențelor care apar în mse. și în BB în notarea limitelor cuvintelor. Cum pot apărea sensuri eronate din această cauză se vede mai ales în cazul unor prepoziții și conjuncții. Iată de pildă un pasaj în care apare din nou un cuvânt din familia lui *a o (t) cârmui,* anume *otcârmuitoriu,* după prepoziția *pre*: „ **пре от** / cârmuitoriul" (*2 Mac.* IV, 2); deoarece despărțirea în silabe a unui cuvânt la capăt de rând nu este notată, o lecțiune posibilă ar fi deci și *preot cârmuitoriul,* evident eronată. Prepozițiile și locuțiunile prepoziționale sau cele adverbiale pot avea sensuri diferite, în funcție de felul în care sunt scrise, motiv pentru care editorul actual trebuie să facă distincția pornind de la deducerea sensului din context. Astfel, dacă în majoritatea cazurilor

deasupra, ca adverb sau ca prepoziție, trebuie transcris într-un cuvânt, există totuși și unele cazuri în care, indiferent de grafia din BB și urmând sensul dedus din context, trebuie marcat faptul că avem de-a face cu o locuțiune prepozițională sau adverbială:

„Știi că ia astăzi Domnul pre domnul tău *de asupra* capului tău?" (*4 Regi* II, 3); „Și să mută Israil *de asupra* pământului lui la asiriani" (*4 Regi* XVII, 23); „Celui *de asupra* văzătoriu Dumnezeu" (*2 Mac.* VII, 35); „... rugându-se ca să mute sfatul cel nedirept *de asupra* lor" (*3 Mac.* V, 8 - 737/1, r. 29). Altminteri pasajele capătă sensuri eronate.

Mecanismul apariției unor coruptele grafice datorate nemarcării limitelor cuvintelor este același și în cazul particulelor deictice. Iată, de pildă, următorul pasaj: „Și acolea, și către Ierusalim fiind ei..." (*2 Mac.* XI, 8). Textul grec corespunzător este αυτοθι δὲ προς τοῖς Ιεροσολύμοις ὄντων, unde δὲ are valoare parapliromatică pe lângă αυτοθι, care deja are marcat deicticul. Este clar că în protograful traducerii trebuie să fi fost cuvântul *acoleași* și că grafia **аколѣ, ши** cu virgulă determină o înțelegere eronată a textului, motiv pentru care în DA, pentru *acoleași* cea mai veche atestare este considerată cea din *Hronicul...* (1717-1722) lui Cantemir și nu cea din 1688. Problema marcării limitelor cuvintelor apare și atunci când nu este vorba de prepoziții, conjuncții sau particule deictice. În pasajul următor: „Preste jârtăvnicul cel mare aducea de dimineață ardere de tot și jârtva cea de sară... și tot sângele jârtvei preste eale vei turna", *4 Regi* XVI, 15, de abia sfârșitul versetului indică faptul că pasajul este la imperativ și că deci grafia **адꙋчѣ** trebuie transcrisă: *adu cea* de dimeneață ardere de tot; în ms. 45, 327/2 - aceeași grafie **адꙋчѣ**, ; în ms. 4389: *să aduci.*

Există desigur și alte probleme de interpretare a grafiilor din BB, generate de inconsecvența marcării limitelor cuvintelor: *de na stânga / direapta* care apare deseori și cu grafia **Ден на стѫнга** ca în **деннапоѧ, деннаинте** și **денаинте**, ceea ce ar putea conduce, ținând cont de notarea unor formații cu prepoziția *a* („... de moartea care era gătită *la a picioare*" - *3 Mac.* 737/1, r. 31), la transcrierea *den a*

stânga, deși interpretarea curentă care se dă acestei sintagme, frecventă mai ales la Dosoftei, în VS, este: de + prep. sl. **на** + stânga; probleme similare apar și în cazul unor grafii ca: **денкисоаре, денчепꙋт, кꙋналсꙋсꙋл, пренпрежꙋр** și multe altele.

Nu ni se pare însă că aceste oscilații grafice ar putea genera obscurități sau mutații de sens importante.

Problemele înțelegerii corecte a textului devin relativ mai grele atunci când abordăm domeniul lexicului, pentru că, în afara raporturilor dintre traducerea, revizia și editarea textului BB, intervine aici și problema raporturilor cu BF, precum și aceea a raporturilor acestei versiuni, care a servit drept sursă traducerii celei mai întinse părți a BB, cu alte versiuni ale *Sept.* (*v. supra,* p. 14 sq.)

În privința elementelor lexicale, apariția celor mai multe pasaje obscure este considerată a fi fost generată de prea marea fidelitate a traducerii românești. V. Cândea a arătat în mod convingător că modalitatea traducerii literale era un procedeu curent, recomandat și chiar ținut sub observanță, în cazul textelor sacre (exagerarea în această direcție ajunge până la a se cere respectarea unor pasaje corupte). Într-o anumită măsură această manieră nu era condamnabilă, pentru că multe pasaje neinteligibile se găseau chiar în original și a alege o soluție sau alta pentru a le face să devină clare ar fi necesitat pentru actul traducerii o perioadă de timp incomparabil mai mare, dacă nu cumva ar fi periclitat însăși realizarea întreprinderii. Sarcina de a face inteligibil textul traducerii lui Milescu ar fi revenit revizorilor acesteia, dar, așa cum s-a observat, aceștia nu au intervenit în chestiuni de fond.

Pe de altă parte, trebuie să se țină seama de faptul că textul biblic și „stilul biblic" se caracterizează, în afara altor trăsături, și prin sensurile speciale pe care anumite cuvinte le au în contextul respectiv. Așa cum se analizează formarea terminologiei științifice, pe domenii, și studiul formării limbii literare ia în considerație stilurile specifice diferitelor scrieri incluse în categoria scrierilor literare. Din această perspectivă, efortul lui Milescu este, pentru cea mai mare parte din corpusul textelor biblice, cel al unui deschizător

de drumuri. Conștiința acestui fapt explică de ce el a preferat, în multe cazuri, să atribuie sensuri noi unor cuvinte, să creeze forme lexicale și expresii. Numărul destul de mare de termeni păstrați ca atare din sursa traducerii, datorită negăsirii unui echivalent românesc satisfăcător, este compensat cu prisosință de varietatea și bogăția lexicului românesc cunoscut și folosit de traducător și de revizorii traducerii sale, precum și de termenii nou-creați viabili care apar în cuprinsul BB. Găsim în textul BB multe formații lexicale care provin din protograful traducerii și care indică efortul creator al traducătorului. Acest efort este preponderent direcționat spre exactitatea traducerii, dar rezultatele sale se răsfrâng și în domeniul faptelor de stil. Unele cuvinte precum *gingași* (substantivizat, cu sensul *mai-marii cetății), hrană* (cu sensul *doică), a inimi* (cu sensul *a înviora, a însufleți)* și mulți alții, ale căror sensuri noi din BB nu sunt înregistrate în DA, au o remarcabilă concretețe; faptul că sensurile noi cu care apar acești termeni în BB sunt calchiate după greacă nu afectează, în cele mai multe cazuri, nici inteligibilitatea lor. De altfel, trebuie spus că, pentru majoritatea acelor sensuri calchiate pe care le au în BB unele cuvinte uzuale, sensurile din BB nu sunt izolate în contextul epocii.

Un cuvânt cu sens special foarte frecvent în BB este *putere* cu sensul *armată*. În BB folosirea cuvântului cu acest sens reprezintă un calc după greacă. Sensul acesta este însă curent în epocă, având atestări atât din scrieri bisericești, cât și laice, din toate provinciile; termenul *armată*, care apare și el în BB, deși, după DA, prima atestare este la Maiorescu, are și sensul de *armadă (flotă)*, traducând în aceste cazuri pe στόλως (v. *2 Mac.* XII, 9: „... au aprinsu vadul cu armata"). Cazuri similare întâlnim și la alți termeni, precum *berbece (mașină de luptă)*, unde din nou avem de-a face cu un calc după greacă: κριὸς, care are și în grecește ambele sensuri; dar, cum cuvântul era necesar, cei care l-au folosit în alte scrieri au recurs și ei la același procedeu al calchierii, fie exact în aceeași formă ca și în BB, adică *berbece* (în DA - prima atestare a sensului, la Șincai), fie folosind un alt cuvânt, sinonim pentru toate sensurile cu primul,

anume *arete* (v. Cantemir, *Ist. ierogl.*, în contextul: „Voi monarhia Leului, cu fel de feluri de *areți și mihanii* a o izbi... nu v-ați săturat?"; cf. în BB: „... pre cela ce fără de *berbeci și unealte de meșteșuguri* au surpat Ierehonul". - *2 Mac.* XII, 15). De altfel expresia (ἄτερ) κριῶν και μηχανῶν pare să fie un topos.

O situație similară întâlnim și în cazul lui *a inimi*, pe care, chiar dacă nu are alte atestări, nu îl putem considera totuși drept o soluție de traducere silnică, pentru că sensul *a însufleți, a anima* este ușor de dedus din context; pe de altă parte atestările lui *a inima*, folosit și de Odobescu, arată că e vorba despre oscilații obișnuite în căutarea unui echivalent românesc cât mai exact pentru o anumită noțiune; opțiunile privesc cuvântul-bază (*suflet, anima, inimă*), în funcție de sensurile căruia derivatul va avea și el o anumită adresă sub raport semantic. Pentru aceeași noțiune de *a (se) anima*, găsim în BB și următorul pasaj: „... și acoperi /Elisei/ preste copilaș; și *să îmbărbătă copilașul până de 7 ori*, și deșchise copilașul ochii lui". (*4 Regi* IV, 35). Conform DA, sensul lui *a se îmbărbăta* ar fi aici (căci este reprodus chiar acest citat, s.v. sensul I): *a crește mare, a se face bărbat*, diferit de sensul II (*animer, encourager*), deși citatele reproduse sub acest al doilea sens nu indică vreo deosebire, nici ca regim, nici ca înțeles. Comparația cu pasajul corespunzător din *Sept.* (ed. Rahlfs): καὶ συνέκαμψεν ἐπὶ τὸ παιδάριον ἕως ἑπτάκης, καὶ ἤνοιξεν τὸ παιδὰριον τους ὀφθαλμους αὐτοῦ nu ne poate lămuri asupra sensurilor cuvântului românesc al cărui corespondent nu există în textul grec. Din consultarea BJ, unde găsim, pentru pasajul subliniat de noi; „... atunci copilul *strănută* și deschise ochii", vedem că textul ebraic avea nevoie la rându-i de o glosă, pentru a fi explicat faptul că strănutul semnifică întoarcerea la viață, cu trimitere la *Fac.* II, 7 (Dumnezeu insuflă spiritul vieții lui Adam) și la *Isaia* II, 22 (suflarea omului muritor). Nota din BJ referitoare la acest pasaj arată însă și că în BJ se intervine în ordinea textului ebraic, aplicându-i-se topica din greacă și din Vet. Lat.; nu se oferă explicații pentru omisiunea din textul grec. Comparând pasajul din BB cu BF, observăm că textul grec al acestei versiuni explică pe

deplin versiunea românească: και συνεκαλυψεν [ceea ce corespunde cu versiunea Origene din aparatul critic al *Sept.*] επι το παιδάριον και ηνδρίσατό το παιδάριον ἕως ἑπτάκις και ἤνοιξεν etc.

Să îmbărbătă copilașul din versiunea românească traduce exact pe ηνδρισατό, rădăcina perfectului de la ἀνδρειόω - *capăt energie, mă îmbărbătez*; topica BB este, urmând BF, cea din textul ebraic, *până de 7 ori* determinând astfel *să îmbărbătă* și nu pe συνεκαλυψεν.

Pornind de la acest exemplu, se pot face următoarele observații cu caracter mai general: - BB, urmând fidel BF, se adresează unei bune tradiții textologice; - procedeul echivalării românești a textului grecesc pe baza rădăcinii cuvântului de tradus este în multe cazuri mai exact și mai eficient decât cel al echivalării noționale.

Exemplul citat este potrivit și pentru a ilustra raporturile dintre manuscrisele traducerii VT și ediția din 1688:

Pentru pasajul subliniat, ms. 45 oferă următoarea formă: „... și acoperi preste copilaș și *să înfierbântă copilașul pân de șapte ori*, și deșchise copilașul ochii lui" (315/2); ms. 4389 corespunde aici cu *Sept.*, deci omite pasajul. Forma din ms. 45 pare să reprezinte o lecțiune greșită după protograful traducerii, lecțiune influențată și de finalul versetului 34: „... și să încălzi trupul copilașului".

(Celelalte două posibilități, anume ca: 1. - în protograf să fi fost lăsat loc gol, completat apoi în mod greșit de cei care au revizuit protograful în vederea obținerii formei din ms. 45 – sau 2. - în protograf să fi fost forma *să înfierbântă*, corectată apoi de editorii BB printr-o nouă confruntare cu BF – ni se par mult mai puțin probabile). Rezultă de aici că protograful traducerii lui Milescu a suferit puține modificări lexicale pentru ediția din 1688, astfel că, de pildă, în primele trei capitole din *4 Regi* găsim numai următoarele diferențe lexicale între BB și ms. 45: *furma / aleagerea* I, 7; *degrabă / de sârg* I, 11; *povățuitoriu al treilea căpitan de 50 / povățuitor preste 50 al treilea* I, 13; *teame / spământe* I, 15; *osebí / împărți* II, 11; *căutară / cercară* II, 17; *câte 3 / tustrei* III, 10; *turna / vărsa* III, 11; *taberele / agonisitele* III, 17; *tare / mare* III, 19.

Dintre acestea, exemplul de la III, 19 reprezintă probabil o simplă greșeală de copist în ms. 45, cel de la III, 10 este mai mult o opțiune grafică, iar celelalte exemple reprezintă intervenții de mică importanță. Intervențiile revizorilor și editorilor s-au îndreptat mai mult spre obținerea unei mai mari fluențe a textului prin folosirea unor prepoziții mai adecvate, prin eliminarea unor construcții sintactice mai dificile, care, se poate presupune, erau mai numeroase în protograf; în ms. 45 și în BB au rămas însă multe cuvinte „tehnice", mai ales cele privitoare la construcția și podoabele Templului și la anumite realități geografice sau economice ale epocii, descrise îndeosebi în cărțile cu conținut istoric. Dacă eliminăm din categoria cuvintelor străine acești termeni tehnici, vedem că elemente lexicale grecești, pătrunse ca atare în limba română prin intermediul traducerii VT sunt foarte puține. În *4 Regi* nu am întâlnit decât un singur „grecism": *apfo* sau *affo*, cuvânt rar și în greacă, însemnând, se pare, *deci, acum* („Unde e Dumnezeul lui Ilie apfo?" - II, 14 și „Vedeți affo că nu va cădea den cuvântul Domnului la pământ..." - X,10; în BF, în ambele cazuri: *αφφω).* Traducătorul român a echivalat și denumirile geografice sau numele proprii, ori de câte ori textul grec i-a oferit suportul necesar pentru aceasta. Urmând fidel textul grec, a tradus denumirea locurilor de închinăciune pentru Astarte (Ishtar) prin *desișuri* = τὰ ἄλση, dar, atunci când în textul grec nu mai întâlnește lexemul traductibil, ci numele propriu Astarte, îl lasă ca atare și în textul românesc (cf. *4 Regi* XXIII,14, și respectiv, *2 Paralipomenon* XXIV,18). Inconsecvențele și obscuritățile textului grec tradus se mențin și în textul românesc (v. *supra,* p. 17); unele exemple în care s-ar părea că trebuie să avem de-a face cu pasaje corupte în traducerea românească se vădesc a proveni din textul folosit ca bază a traducerii. Astfel în pasajul „... și să nu ne treacă pre noi floarea văzduhului". (*Înț. Sol.* II, 7), unde este de presupus că forma *floarea văzduhului* reprezintă o coruptelă, vedem că, de fapt, traducerea românească este fidelă uneia dintre familiile de manuscrise ale *Sept.* (Vat. gr. 1209 și Sinaiticus), în care se încadrează și BF în cazul de față, conținând

forma, probabil, coruptă, αερος pentru ἄνθος ἔαρος *(floarea primăverii).*

Încercările de a restaura filologic un text ar trebui să nu ignore și posibilitatea, e drept rară, ca un text tradus și chiar un text corupt să ajungă a avea valori stilistice dobândite, noi. Dacă vom compara următorul citat din versiunea românească a celei de a IV-a cărți a Regilor: „[Ghiezi] veni *la întunerec* și luo den mânile lor și puse în casă". (V, 24 Lepra lui Neeman) cu versiunea greacă și cu cea ebraică (*Sept.:* εἰς τὸ σκοτεινον - *la întunecime;* are și sensul de *pe ascuns;* BJ: „Când sosi *la Ophel...*"; *Ophel,* nume propriu, are și sensul de *culme*), vom vedea cum ceea ce presupunem a fi fost la origine o glosă de copist care indica un *loc obscur* în text (σκοτεινός înseamnă *întunecos, tainic,* dar și *obscur, de neînțeles*) ajunge în versiunea greacă și în cea românească să fie un calificativ cu încărcătură stilistică pentru acțiunea rușinoasă a slugii lui Elisei.

Un alt exemplu, mai elocvent pentru că valoarea stilistică nouă apare în cursul echivalării textului grecesc cu cel românesc, se referă la așa-numitele „figuri etimologice". Pe lângă numeroasele figuri etimologice care apar în versiunea românească drept urmare a traducerii corespondentelor lor grecești, putem întâlni și un pasaj în care o amplă figură etimologică se realizează în versiunea românească independent de textul grec: „Pentru că toată lumea cu luminată lumină lumina..." (*Înț. Sol.* XVII, 20) / ὅλος γαρ ὁ κόσμος λαμπρῷ κατελάμπετο φωτὶ.

Este, poate, un exemplu menit mai mult să compenseze viziunea prea pesimistă a degradării continue a textului, pe care observarea atâtor locuri obscure și pasaje corupte ar putea s-o inculce filologului. Dar ce cântăresc astfel de locuri obscure față de tensionarea creatoare la care este supusă limba românească prin traducerea *Bibliei de la București* și față cu aducerea la lumină, acum trei secole, a atâtor fapte de limbă, intrate nu numai în urzitura lexicoanelor, ci și în cea a întregii noastre literaturi?

PRECIZĂRI PRIVIND UNA DINTRE SURSELE *DIVANULUI* LUI CANTEMIR

Dioptra (1095) lui Filip Solitarul (Philippos Monotropos, sec. XI), a fost considerată drept una dintre cele mai importante surse ale *Divanului* lui Cantemir. Afirmația cea mai categorică în privința raporturilor dintre cele două scrieri îi aparține lui P.P. Panaitescu. Acesta, în monografia sa din 1958[1], considera că *Dioptra* lui Filip Solitarul «este fără îndoială modelul pe care l-a luat Cantemir în Divan».

Plecând de la o afirmație mai puțin categorică a lui D. Russo[2], P.P. Panaitescu ajunge la concluzia fermă de mai sus pe baza unor argumente ce pot fi sistematizate astfel: 1. „Scrierea (*Dioptra* lui Filip Solitarul, n.n.) a fost tradusă în românește (din slavonește) încă din veacul al XVII-lea sub titlul *Dioptra care se chiamă Oglindă sau închipuirea cea deșartă a vieții omenești în lume den multe dumnezeești scripturi și părintești dogmate tocmită».* Cunoscută și sub titlul *Trei dioptre,* această traducere din slavonă a circulat în mai multe manuscrise românești (sunt citate ms. B.A.R. 2341 din sec. al XVII-lea, scris de dascălul Staico, 273, 2340, 334 din 1789 și 2472 din 1688) și a fost cu siguranță cunoscută lui Cantemir; 2. Ideea generală a celor două scrieri este aceeași (opoziția între înțelepciune și lume); 3. Demonstrația tezei folosește aceleași mijloace (citate din scriptură); 4. Planul *Dioptrei* este la fel cu cel al *Divanului* lui Cantemir (operă tripartită conținând «învinuirea lumii, documentarea învinuirii cu citate din scriptură și sinteza morală»).

---

[1] P.P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera,* pp. 48, 50.

[2] D. Russo, *Manuscrisele grecești din Biblioteca Academiei Române,* 1901 (extras din *Noua revistă română,* III, 1901), p. 10, afirma că «*Dioptra lui Filip Solitarul, foarte răspândită în evul mediu a găsit și la noi mulți imitatori, iar «Divanul lumei» lui Cantemir a fost probabil inspirat* (s.n.) de *Dioptra* lui Filip (în care cearta între suflet și trup se desfășoară în versuri tânguitoare fără sfârșit)», însă că «e mai sigură influența *Dioptrei* într-o perioadă mai veche a literaturii române» (sec. al XVI-lea – n.n.).

După opinia lui P.P. Panaitescu, originalitatea lui Cantemir față de modelul său, de la care *«a împrumutat ideea și planul»* constă totuși în tratarea personală a subiectului, în poziția ideologică diferită (mai ales în partea a III-a a *Divanului*) și în unele diferențe formale: la Cantemir apare forma dialogată a expunerii, inexistentă în *Dioptra «care se mulțumește cu forma greoaie a predicii bisericești»*, iar forma versificată care caracterizează *Dioptra* bizantină nu apare la Cantemir, căci acesta «deși introduce în scrierea sa un număr de versuri, se menține în general la forma prozei».

Chiar următorul studiu de ansamblu consacrat lui Cantemir[1] reia problema raporturilor dintre *Dioptra* bizantină și *Divan.* Pornind de la argumentele lui P.P. Panaitescu, dintre care îl preia pe cel dintâi *(Dioptra* lui Filip Solitarul, foarte răspândită în Orientul european, *«nu a putut rămâne necunoscută lui D. Cantemir»*, iar cât despre traducerea românească din slavonă - *Trei dioptre - «putem fi siguri că a fost și ea cunoscută lui Cantemir»)* și pe cel de al patrulea (opere tripartite; prezența celei de a treia părți la Cantemir, după D. Bădărău, nu este cerută de dezvoltarea temei și *«nu se poate explica decât din dorința sa de a se conforma unui model preexistent»),* D. Bădărău pune sub semnul întrebării faptul că *Dioptra* i-ar fi dat lui Cantemir «ideea de a compune *Divanul* și că ar fi constituit un model permanent pentru acesta în timpul redactării» (p. 116), dar afirmă totodată și că *«putem foarte bine considera că Divanul primește primul îndemn, ideea ca și planul, de la Dioptra lui Filip»* (p. 118). Comparând *Divanul* cu *Dioptra* lui Filip Solitarul în ediția din Patrologia greacă a lui Migne, unde este reprodusă traducerea latină din ediția lui J. Pontanus, D. Bădărău rectifică afirmația lui P.P. Panaitescu după care în *Dioptra* lui Filip Solitarul nu ar apare forma dialogată, susținând că *Dioptra* cuprinde, cel puțin în traducerea latină, «un dialog între două personaje alegorice» (p. 117).

[1] D. Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, 1964, pp. 116-118.

Un examen mai amănunțit al raporturilor lui Cantemir cu posibilele sale surse întreprinde, în 1969, Virgil Cândea în studiul introductiv (pp. XXVI-XXVIII) și în notele sale (v. mai ales p. 471) la ediția *Divanului.* Lărgind mult aria referințelor, V. Cândea compară și el textul *Divanului* cu *Dioptra* publicată în seria Migne, ajungând însă la concluzia că «este mai prudent poate să afirmăm că *Divanul* face parte din genul literar al disputelor dintre Suflet și Trup», renunțând la stabilirea unei dependențe directe între *Divan* și una sau mai multe dintre scrierile pe tema disputei dintre suflet și trup. Aceasta după ce adăugase argumentelor lui P.P. Panaitescu unul important și anume acela că în Cartea către cetitoriu Cantemir însuși menționează «titlul obișnuit al scrierii lui Filip în manuscrisele medievale (Trei dioptre), comparându-și opera cu „trei luminoase și neprăvuite oglinde" oferite cititorului pentru a-și exprima calitățile și defectele» și după ce adăugase listei manuscriselor românești ale *Dioptrei* ms. B.A.R. 494 tradus de Milescu la 1661.

Comparația *Divanului* cu *Dioptra* lui Filip Solitarul în traducerea latină o face și Petre Vaida[1], referindu-se indirect la afirmațiile lui P.P. Panaitescu și direct la cele ale lui D. Bădărău și constatând, ca și acesta din urmă, că «nici structura, nici conținutul *Dioptrei* nu seamănă cu cele ale *Divanului»,* dar și că *«Divanul* cuprinde trei părți, *Dioptra* - patru, la care se adaugă versurile intitulate Plângerile» iar problematica și forma expunerii diferă în cele două scrieri. Aceste observații întemeiate, existente numai parțial la D. Bădărău, care, cum am văzut, era dispus totuși, în urma analizei comparative, să considere că forma tripartită este comună celor două opere, îl conduc pe Petru Vaida la concluzia prudentă că autorul *Divanului,* «dacă s-a inspirat într-adevăr din *Dioptra,* a luat din ea numai ideea dialogului dintre suflet și trup ca atare».

Contradicțiile dintre afirmațiile lui P.P. Panaitescu, bazate pe compararea *Divanului* lui Cantemir cu manuscrisele românești ale *Dioptrei,* și cele ale lui D. Bădărău, V. Cândea și Petru Vaida, bazate

[1] P. Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul,* 1972, p. 54, n. 1

pe compararea *Divanului* cu textul *Dioptrei* din seria Migne, privesc mai ales caracteristicile formale ale celor două opere: forma dialogată, versificația, structura scrierilor. Aceste contradicții nu pot fi elucidate decât printr-un examen comparativ al edițiilor slavone și manuscriselor românești ale *Dioptrei* cu textul scrierii bizantine. În urma acestei analize am constatat că între edițiile slavone, manuscrisele traducerii românești a acestora și textul lui Filip Solitarul nu există, în afară de titlu, care nici el nu este de fapt identic, nici o legătură.

Dioptra din manuscrisele românești reprezintă traducerea unei scrieri a lui Vitalie de la Dubna, scriitor ucrainean de la începutul sec. XVII-lea. Acest fapt este menționat în majoritatea ms-elor românești și a fost cunoscut și unora dintre cei care s-au ocupat de aceste mse. românești ale *Dioptrei,* dar confuzia generată de coincidența de titluri cu scrierea lui Filip Solitarul a făcut ca Vitalie să fie socotit traducătorul în slavonă al *Dioptrei* bizantine și nu alcătuitorul unei scrieri independente care poate fi încadrată într-o specie a literaturii medievale de edificare moral-religioasă, aceea a *Dioptrelor* sau *Oglinzilor,* specie persistentă până în iluminism.

Încă din cursul primelor cercetări ale unor biblioteci mănăstirești întreprinse mai ales de N. Iorga[1], găsirea unor manuscrise românești cu titlul *Dioptra* a făcut ca acestea să fie puse în legătură cu scrierea bizantină a lui Filip Solitarul. După ce D. Russo a încadrat, fără a verifica atribuirea aceasta, manuscrisele românești cu titlul respectiv în categoria scrierilor de proveniență bizantină[2], informația nu a mai fost pusă la îndoială și s-a proliferat în cataloage de manuscrise, precum și în multe monografii și studii. Aceasta în ciuda faptului că nici în edițiile slavone, nici în ms-ele românești nu se specifică faptul că Vitalie ar fi tradus *Dioptra* lui Filip Solitarul, ci, dimpotrivă, se menționează că el, fiind cunoscător de greacă și latină (ed. Evie. 1612, f. II^{v}), și-a alcătuit *Dioptra,* adaosă

[1] N. Iorga, *Manuscrisele mănăstirii Cernica,* în *Bis. ort. rom.,* XXVI, 1902, p. 230; idem, *Două biblioteci de mănăstiri: Ghighiu și Arges,* 1904.

[2] D. Russo, *Studii bizantino-române,* p. 1907, p. 9, nota; idem, *Elenizmul în România* în *Studii istorice greco-române,* II, 1939, pp. 529-530, nota 2.

și scrisă (prelożena i napisana) din mai multe surse *(ot mnogih svjatyh božestvennyh pisanji i otečeskih dogmat sostavlenna - s.n.;* v. de ex. ms. B.A.R. 2574, f. 238^{r}: Dioptra adecă oglindă din sfintele scripturi și dogme ale multor sfinți și dumnezăiești părinți făcută și așezată, scrisă pre limbă slovenească de cuviosul părintele Vitalie)[1].

Conținutul scrierii lui Vitalie de la Dubna nu diferă desigur prea mult, ca tendință generală, de *Dioptra* lui Filip Solitarul, dar apropierile nu pot fi extinse în nici un fel la aspectul formal al celor două opere.

Dioptra lui Vitalie nu utilizează forma dialogată, ci, cum spunea P.P. Panaitescu, referindu-se aparent la *Dioptra* lui Filip, «se mulțumește cu forma greoaie a predicii bisericești». Materia cărții o constituie înfățișarea deșertăciunii celor lumești; sunt examinate, din perspectiva vremelniciei lor, bogăția, frumusețea trupească, demnitățile, distracțiile etc., argumentându-se inanitatea acestora; apoi sunt examinate moravurile, cu scopul de arăta «că iaste lumea întoartă întru năravurile ei»; partea ultimă este un elogiu al vieții pustnicești. Ca tendință, *Dioptra* lui Vitalie se încadrează într-o serie întreagă de scrieri de felul *Imitației lui Hs.,* a lui Thomas Kempis și al acelor răspândite *Artes moriendi.* În plan formal scrierea lui Vitalie reprezintă o compunere destul de armonioasă, ceea ce explică într-un fel circulația ei intensă în cursul secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea nu numai în literatura română[2]. Cele trei părți ale *Dioptrei* prezintă corespondențe între unele capitole și sunt dispuse

[1] De abia o dată cu ed. Kutein, 1654, apare mențiunea «din greacă în slavonă *adăugată și scrisă*», iar nu *tradusă,* cum ar fi fost de așteptat din moment ce se indică o arie de proveniență, motiv pentru care mențiunea aceasta este probabil un adaos conjunctural.

[2] P.P. Panaitescu, loc. cit., menționează 3 ediții (Evie, 1612 și 1642 și Movilău, 1698) ale *Dioptrei* slave, recte ale *Dioptrei* lui Vitalie de la Dubna. *Dicționarul bibliografic al vechii literaturi ucrainene (Ukrainski pis'menniki,* I, Kiev, 1960) indică o ediție și la Vilno în 1642, două ediții la Kutein (1651 și 1654) și una la Klintsy în 1786 (exemplarul văzut de noi din această ultimă ediție este din 12 sept. 1787). Mai este cunoscută și o ediție a lui I. Trediakovski în tipografia Universității din Moscova la 1781 care reprezintă, după cum se spune în predoslovie, «o nouă traducere». Mse. din Bulgaria ale acestei scrieri, la Bibl. Nat. din Sofia: ms. *1035, 1185, 1335.*

într-o ordine conformă cu caracterul de educație ascetică al scrierii. Fiecare capitol se bazează pe dezvoltarea temei, de obicei un citat biblic, exemplificat apoi cu pilde selectate mai ales din *Vechiul Testament* și se încheie cu unul sau mai multe adagii cu caracter exhortativ, care în primele ediții ale scrierii sunt versificate[1]. Este curios că, deși alcătuită în climatul de aprinsă polemică religioasă de după uniația de la Brest, *Dioptra* lui Vitalie nu conține accente polemice, ceea ce s-ar putea explica fie prin folosirea uneia sau a unor surse unanim acceptate, fie prin tendințele umaniste de toleranță.

În literatura română din secolul al XVII-lea, ca traducător al *Dioptrei* este cunoscut Staicu grămăticul de la Târgoviște[2], care a mai tradus și alte scrieri provenite din mediul cultural ucrainean de la începutul și mijlocul sec. al XVII-lea (cronograful lui Iosif Lamski, gramatica lui Meletie Smotrițki, lexiconul lui Pamvo Berinda ș.a.). Din manuscrisele românești ale *Dioptrei* se vede însă că au existat mai multe traduceri și prelucrări românești ale scrierii lui Vitalie de la Dubna, dintre care încă una, independentă de cea a lui Staicu, datează tot din secolul al XVII-lea[3].

[1] Destul de puțin cunoscut chiar în istoria literaturii ucrainene, Vitalie de la Dubna este menționat mai ales ca versificator, datorită acestor adagii versificate în slavonește, v. Iv. Franko *Zabytij ukrains'kij viršopisets XVII viku*, în *Zap. Nauk. Tov. im. T. Ševcenka, XXII*, 1898, pp. 1-16. Mai de curând versurile din *Dioptra* sa au fost reproduse în antologia *Ukrainska poezija (kinets XVI-početak XVII st.)*, Kiev, 1978, pp. 385-388.

[2] De activitatea culturală a lui Staicu grămăticul se ocupă teza de doctorat a lui Diomid Strungaru, *Staicu grămăticul. Contribuții la istoria scrisului românesc din sec. al XVII-lea*, 1973. Idem în *Rsl.*, IV, 1960; V. Papacostea, în *Rsl.*, V. 1962; N.A. Ursu, *LR*, XXX, 1981, nr.5.

[3] B.A.R., ms.rom. 2135, f. 226: «Această carte ce se cheamă *Oglindă* am scos eu, păcătosul, Ilarion ot Răcica, de pre slovenie direpт rumâneaște... 1673...». După grafie ms-ul pare ulterior datei din însemnare, ceea ce nu pune însă sub semnul îndoielii efectuarea traducerii de către Ilarion la data menționată. Ms. nu conține pasaje versificate. Versiunea lui Staicu se păstrează în B.A.R. ms. 2341 (cca. 1670) și 2472 (cu unele diferențe de grafie și de lexic; copiat de Silvestru Moldoveanul în Țara Românească la 1689). Versiunea lui Staicu a fost prelucrată, căci era «veache și fără de înțeleagere» de către Gherasim ierodiaconul la 1789 și se păstrează în B.A.R., ms. 334 din 1789, 1902 (sec. XIX înc., fost Cernica 213), 1919 (post 1789, fost Cernica, 211), în B.C.U. - Iași, ms. III-32 (post 1789) și în Bibl. Muz. Jud.

D. Cantemir putea să fi cunoscut nu numai manuscrisele traducerii românești a *Dioptrei* lui Vitalie, ci și una dintre numeroasele ediții slavone menționate, între care cea de la Movilău era contemporană cu apariția *Divanului*. În orice caz, din Cartea către cetitoriu rezultă că el se referă la o scriere intitulată Trei dioptre, titlu sub care a fost cunoscută numai *Dioptra* lui Vitalie de la Dubna, nu și cea a lui Filip. În cazul în care Cantemir a cunoscut și *Dioptra* lui Filip Solitarul, el a putut prelua de aici numai forma dialogată a expunerii[1], deși în *Dioptra* bizantină nu avem de a face cu un dialog între păreri adverse ai căror reprezentanți să fie sufletul și trupul. În partea a IV-a a *Dioptrei* bizantine întâlnim de fapt alt model compozițional, cel al lamentației (cap. XX: Flebilis lamentatio et quaerimonia adversus animam) care este, tematic și formal, similar cu așa-numita a cincea carte a *Dioptrei*[2]. Această prezumtivă a cincea parte a *Dioptrei* lui Filip este singura care a circulat și în literatura română. La ea face referință de fapt D. Russo în discuția despre textul publicat de Hasdeu în *Cuvente den betrani* și tot această a cincea parte este cea existentă și într-un ms. grecesc (nr. 140) păstrat la B.A.R. (ms. cu care relaționează Virgil Cândea traducerea românească a *Plângerilor unui monah păcătos către sufletul său* făcută de Nicolae Milescu în 1661 și păstrată în ms.

Oltenia, ms. 34 din 1793. Altă traducere, fără versuri, al cărei cel mai vechi ms. a fost copiat de Ilarion de la Bistrița în 1750-1791 (B.A.R., ms. rom. 2574), se păstrează la B.A.R. și în ms. rom. 2340 (ante 1781, fost în posesia lui Radu Tempea), 2664 (cca. 1760; versiune remaniată, selectivă) și 3379 (cca. 1790; fragment din cartea I, cap. XV).

[1] P. Vaida, *ibidem*.

[2] Asupra apartenenței celei de a cincea părți *(Plângerile unui monah...)* la *Dioptra* lui Filip Solitarul există dubii. Ea a fost atribuită unui Ioan Monahul (v. Emm. Auvray, în *Bibl. de l'école des hautes études*, 1875, 22-éme fasc. pp. 13-14 și K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, ed. a II-a, München, 1897, p. 742). Tot aceste *Plângeri...* trebuie să fi constituit și materia scrierii al cărei *incipit* îl citează M. Crusius în *Turcogrecia* sa, f. 198; v. și nota lui J. Gretser la ediția Pontanus a *Dioptrei*, în Migne, *P.G. CXXVII*, 1864, col. 703-704. D. Russo, care îl citează pe Auvray, discută totuși despre ms. grec *140*, conținând numai *Plângerile...* ca despre *Dioptra* lui Filip Solitarul în întregimea ei (v. *Studii bizantino-române*, pp. 3, 4, 9, 11).

rom. B.A.R. 494[1]), precum și într-un interesant miscelaneu slavon copiat la Athos și ajuns apoi la mănăstirea Neamțului[2].

Similitudini între textul *Divanului* și cel propriu-zis (primele 4 cărți) al *Dioptrei* bizantine nu întâlnim (la nivelul citatelor, al pasajelor sau al expresiei)), după cum nu găsim similitudini de această natură nici cu *Dioptra* lui Vitalie (față de care aria referințelor *Divanului* este mult mai largă). Totuși, în cazul acesteia din urmă, modelul compozițional tripartit, examinarea vanității lucrurilor lumești în primele două părți, referința din prefața *Divanului* ne fac să presupunem intenția lui Cantemir de a da prin *Divanul* său o replică tendinței anahoretice a scrierii lui Vitalie într-o operă în care modelul tripartit să constituie o unitate perihoretică și un elogiu al acțiunii umane îndreptate atât în sensul perfecționării sale ca ființă morală, cât și ca ființă socială.

[1] V. Cândea, *N. Milescu și începuturile traducerilor umaniste în limba română*, în *Limbă și literatură*, VII, 1963, p. 33, n. 3 (reluat în vol. *Rațiunea dominantă*, 1979, pp. 84-105) și studiul introd. la *Divanul*, p. XXVII, n.1. Un alt ms.rom. conținând *Plângerile...* se păstrează în Bibl. Muz. Jud. Oltenia, ms. 44 (sec. XVIII, început).

[2] Ms. slav se păstrează la B.A.R. sub cota *135* și a fost descris de P.P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Bibl. Acad. R.P.R.*, I, 1959, pp. 163-168, fără a identifica textul respectiv ca făcând parte din *Dioptra* lui Filip Solitarul (ff. 365-372). Textul *Plângerilor* este aici incomplet, dar este interesant faptul că el se află în miscelaneu alături de *Viața sf. Vasile cel Nou* cu care presupunea o contaminare D. Russo pentru textul intitulat de Hasdeu *Cugetări în ora morții.*

EMINESCU ȘI VECHIUL SCRIS ROMÂNESC

Am adoptat acest titlu, impus de o lucrare de căpetenie în domeniul cercetării raporturilor lui Eminescu cu literatura în limba românească de dinaintea sa, lucrarea lui Al. Elian apărută în 1955 în „Studii și cercetări de bibliologie", nu numai spre a aduce un modest omagiu autorului ei, ci și pentru că formularea titlului acestei contribuții istorico-literare este foarte adecvată a numi și cuprinde o sumă de scrieri între care și unele ce, fără a fi propriu-zis lucrări originale românești, au avut totuși un foarte important rol lingvistic, stilistic și tematic în făurirea operei eminesciene. La finele exemplarei sale cercetări, Al. Elian își exprima „... nădejdea că, odată semnalate, cele câteva manuscrise și tipărituri vor trezi interesul cercetătorilor și că preocupările de limbă și cultură ale poetului, ca și unele din motivele sale de inspirație vor ieși mai limpezite din confruntarea operei lui cu izvoarele vechi și uitate care l-au încântat cândva"[1]. Identificarea, în fondurile Bibliotecii Academiei Române, a vechilor manuscrise și tipărituri la care ținea atât de mult poetul și a căror „pierdere" îngreunase atâta cercetarea izvoarelor operei sale a fost un fapt care echivala cu deschiderea unui important „front de lucru" pentru eminescologi. Studii ulterioare consacrate raporturilor lui Eminescu cu vechiul scris românesc și având ca punct de plecare contribuția lui Al. Elian îi datorăm lui I. Crețu[2], Dan

[1] Al. Elian, *Eminescu și vechiul scris românesc*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, I, 1955, p. 158.

[2] I. Crețu, *Eminescu și Cărticică sfătuitoare a monahului Nicodim*, în *Bis. ort. rom.*, LXXXIII (1965), nr. 5-6, pp. 574-583; *Contribuții la cunoașterea scrierilor lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, 1965, pp. 569-575 (despre *Mărturie pentru sf. Calist...* folosită în art. despre dezvelirea statuii lui Eliade).

Zamfirescu[1], N. A. Ursu[2], Floricăi Dimitrescu[3], lui Dan Simonescu[4], Virgil Cândea[5], Paul Cernovodeanu[6]. Ele au servit în bună măsură editorilor actuali ai operei eminesciene[7], ca și unor lucrări teoretice sau comparatiste[8]. Dar nu se poate nega faptul că nici munca editorială[9], pe de o parte, nici unele lucrări de istorie a literaturii sau de literatură comparată[10], pe de altă parte, nu au folosit, fie ignorându-l, fie referindu-se la ei în mod incomplet și nesistematic, materialul oferit de lucrarea citată. Mai ales contribuția tematică a vechilor manuscrise și tipărituri cunoscute lui Eminescu la etapele genezei operelor sale poetice ni se pare a nu fi fost îndeajuns pusă în lumină. Cauza primă stă în dificultatea accesului

[1] Dan Zamfirescu, *Eminescu și literatura română veche*, în *Luceafărul*, an. VII (1964), 25 apr., p. 4; reluat în vol. *Studii și articole de literatură română veche*, 1967, pp. 35-49 și *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, 1981, pp. 43-53.

[2] N.A. Ursu, *Un manuscris necunoscut din care a extras Eminescu mai multe „cântece de lume"*, în *Limba română*, an. XVII (1968), nr. 6, pp. 485-495.

[3] Florica Dimitrescu, *Mihai Eminescu și limba veche*, în vol. *Contribuții la istoria limbii române vechi*,/ 1976/ pp. 246-256; reluare a art. cu același titlu apărut în *Rev. Univ. Buc.*, seria Șt. soc. nr. 2-3, 1955, pp. 167-186.

[4] Dan Simonescu, *Din nou despre Eminescu și limba noastră veche*, în *Caietele Mihai Eminescu*, I, 1972, pp. 109-111.

[5] Virgil Cândea, *Glosse la „ferestile gândirii"*, în *Caietele Mihai Eminescu*, II, 1974, pp. 34-40.

[6] Paul Cernovodeanu, *Eminescu și cronografele românești*, în *Caietele Mihai Eminescu*, II, 1974, pp. 55-74.

[7] M. Eminescu, *Articole și traduceri*, I, 1974, ed. critică de Aurelia Rusu, p. 557; M. Eminescu, *Opere*, VII, ediția academică, coord. P. Creția, note D. Vatamaniuc, p. 339, 377; *idem*, IX, p. 824.

[8] Amita Bhose, *Eminescu și India*, 1978; Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, 1982.

[9] Vezi notele Aureliei Rusu, *ed. cit. supra*, pp. 532-533, la cunoscuta recenzie a lui Eminescu la *Pomărițul* lui D. Comșa, unde se reproduce un fragment din cronograful lui Moxa, când, în lipsa cronografului Kigalas-Danovici - exemplarul eminescian -, s-ar fi putut face doar mențiunea existenței textului în alte manuscrise ale *aceluiași tip* de cronograf. În ed. academică, IX, p. 506 și p. 826 nu se identifică sursa proverbelor citate de Eminescu, anume colecția lui Iordache Golescu (B.A.R., ms. rom. 213, ff. 573^{v}-574^{r}) - *v. infra*, p. 202, n. 2.

[10] Studii privitoare la Eminescu și Schopenhauer, la motive ca *viața-vis*, *lumea-teatru*, la geneza interioară a unor poezii eminesciene, la raporturile lui Eminescu cu romantismul european, cu literaturi orientale, cu folclorul etc.

la aceste texte. Între scrierile vechi folosite de poet se află, pe lângă cele câteva editate (*Psaltirea* lui Dosoftei, *Divanul* lui Cantemir, cronicarii moldoveni, cronicile rimate, unele irmoase), foarte multe texte voluminoase rămase în manuscrise și ediții vechi cu chirilice sau editate numai fragmentar (cronografele, viețile sfinților, *Varlaam și Ioasaf*, *Erotocritul*, *Învățăturile* mitropolitului moscovit Platon, *Cartea pentru păzirea celor cinci simțuri* a lui Nicodim Aghioritul, *Apocalipsul* lui Ioan Bogoslovul, *Gromovnicul*, rugăciunile și imnurile lui Grigore Palamas, Anastasie Sinaitul și ale altora, cugetările lui Oxenstierna, *Zăbava fandasiei*, *Istoria de obște a lumii*, *Etiopicele* lui Heliodor, *Criticon*-ul lui Gracián și multe altele). Chiar când aceste texte sau fragmente se află editate, nu sunt decât prea rareori marcate grafic, notate separat sau analizate în amănunt sublinierile lui Eminescu, apropierile textuale, posibilele influențe tematice. Altă cauză este imprecizia identificării izvoarelor, ceea ce duce la lipsa unor date mai bogate și sigure privitoare la sursele unor texte vechi și creează dificultăți încercărilor de a le situa în cadrul unui anumit curent și de a discerne aluviunile datorate intermediarilor sursei[1]. În identificarea izvoarelor trebuie luată în considerație și posibilitatea unei surse diferite de cea despre care se știe că a făcut parte dintre lecturile poetului[2]. Pot părea exagerate precauțiunile de mai sus, dar iată câteva exemple din care se vede că aspectul filologic al chestiunii are repercusiuni prea importante asupra unor probleme de fond ale creației eminesciene spre a putea fi trecut cu vederea.

[1] Este cazul traducerilor românești din *Etiopicele* lui Heliodor, din *Criticonul* lui Gracián, din *Zăbava fandasiei* a lui Loredano etc. a căror receptare în literatura română trebuie văzută prin raportare atât la sursele primare, cât și la momentul și filiera receptării. Ar trebui să existe, pentru o serie întreagă de traduceri care au făcut parte dintre lecturile poetului, analize comparatiste asupra semnificațiilor pe care scrierea receptată la noi le-a avut în istoria literaturii din care provine (exemplară în această direcție analiza pe care o face V. Cândea, *v. supra, nota 5*, valorii și semnificațiilor scrierii lui Nicodim Aghioritul în Europa răsăriteană).

[2] Este, de exemplu, cazul reproducerii de către Eminescu a unei părți din *Criticonul* lui Gracián, *v. infra*, p. 208 sqq.

În studiul său citat mai sus (v. p. 198, n. 6) Paul Cernovodeanu, pornind de la contribuțiile lui Iulian Ștefănescu[1] și Al. Elian, tratează problema raporturilor creației lui Eminescu cu trei dintre tipurile de cronografe care au circulat în literatura veche românească (Moxa, Danovici-Kigalas, Dmitri Rostovski), semnalând posibile influențe la nivelul tropilor, dar și în tema cosmogonică, în structura *Luceafărului*, ca și în cea a poemului *Memento mori*. Este, prin argumentele oferite și prin prudența ipotezelor, o lucrare probă, în sugestiile căreia exegeza eminesciană poate găsi multe puncte de sprijin. Totuși unele studii ulterioare nu iau în discuție ipotezele și apropierile textuale semnalate de Paul Cernovodeanu[2]. Nu vrem desigur să susținem că raporturile care se

[1] Iulian Ștefănescu, *Cronografele românești de tipul Danovici*, în *Rev. ist.rom*, IX (1939), pp. 1-77, reluat în vol. *Opere istorice*, 1942 (la pp. 141-142, referire la ms. de cronograf fost în posesia lui Eminescu).

[2] Studiul Amitei Bhose, *Cosmogonia indiană și Scrisoarea I*, apărut în nr. următor al *Caietelor M. Eminescu* (II, 1975, pp. 61-68) și reluat în vol. *Eminescu și India*, 1978, pp. 115-124, după ce analizează comparativ raporturile dintre fragmentul din *Scrisoarea I*, de la versul „La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă..." și până la versul „Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!" cu *Imnul creațiunii din Rigveda*, spune despre versurile următoare că sunt „.... versuri care descriu procesul cosmogonic", dar, „nu sunt legate de textul Imnului", Eminescu exprimând aici „concepția cosmogonică din strofele 4 și 5 ale imnului prin prisma propriei gândiri". Desigur, nu e vorba acum de valabilitatea unei opinii sau a alteia (nouă, de pildă, ni se pare că fragmentele citate de P. Cernovodeanu din cronograful lui D. Rostovski sunt mult mai importante pentru figurarea distrugerii armoniei cosmice în poemele „demonice" ale lui Eminescu; p. 73, nota 59), ci doar de necesitatea luării în discuție a ipotezelor privitoare la raporturile lui Eminescu cu vechile scrieri românești. Zevin Rusu, ocupându-se în studiile *Contribuții noi cu privire la geneza Luceafărului lui Eminescu*, în *Rev. de ist.și teorie lit.*, 27 (1981) nr. 4, pp. 509-523, *Luceafărul în literatura romantică*, *ibidem*, 30 (1981) nr. 1, pp. 51-67 și *Luceafărul și Demonul*, *ibidem*, 31 (1982), nr. 1, pp. 17-25 de geneza *Luceafărului* și de legendele apocrife privitoare la însoțirea dintre îngeri și fiicele oamenilor *(Cartea lui Enoh)*, subliniază originalitatea lui Eminescu între poeții romantici europeni care au tratat tema și menționează posibila influență a cronografelor, dar nu stăruie asupra naturii acestei influențe care fusese probată documentar. V. Emil Turdeanu *Le mythe des anges déchus*, în *Riv. di studi biz. e slavi*, II, 1982, p. 116; *v. și infra*, p. 228 sq.

pot stabili între poezia eminesciană și scrierile vechi cunoscute poetului sunt singurele îndreptățite, căci ar însemna să micșorăm cu mult dimensiunile universului spiritual al lui Eminescu. A ignora însă aceste raporturi nu înseamnă același lucru? Și apoi, sunt aceste vechi scrieri doar documente care vor prilejui mereu „contribuții documentare"? Valoarea lor literară remarcabilă ar avea nevoie, spre a fi apreciată cum se cuvine, nu de o neînsemnată pledoarie, ci de punerea lor în lumină prin tipărire. Să luăm de pildă *Proloagele* apărute la Iași în 1682-1686. Admirabila colecție de povestiri și stihuri hagiografice a lui Dosoftei i-a fost, după cum arătase încă din 1942 I.C. Chițimia[1], cunoscută lui Eminescu. Totuși nu există până azi un studiu consacrat aportului ei la creația eminesciană. De asemeni, dacă ținem cont și de ipoteza paternității lui Dosoftei sau, cel puțin de cea a colaborării sale la traducerea cronografelor de tip Kigalas-Danovici[2] în limba română, cronografe în care se află multe pasaje versificate, alături de atâtea legende și povestiri istorice, un studiu privind legăturile lui Eminescu cu opera lui Dosoftei în ansamblul ei (lexic, teme, versificație) ar putea dezvălui și preciza multe aspecte ale artei poetice eminesciene. Pentru problemele de versificație lipsește de asemenea o cercetare comparativă între poezia lui Dosoftei și cea a lui Eminescu[3], cercetare care să discearnă, poate, mai exact și influența folclorică din versificația lui Eminescu de influențele datorate circulației folclorice a psalmilor lui Dosoftei[4]. Că astfel de distincții între sursa folclorică și cea cultă sunt necesare ne-o arată mai ales confuziile care se petrec la nivelul așa-numitelor *locuri comune* literare, pe care la întâlnim în literaturile antice, în

[1] I.C. Chițimia, *Note. Despre primul volum din „Viața și petrecerea sfinților" de Dosoftei, cu o notiță semnată de Eminescu*, în *Rev. Fundațiilor Regale*, IX (1942), nr. 2, p. 473.

[2] N.A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, în *Cronica*, XI (1976) nr. 6 (6 febr.), pp. 4-5; Dosoftei, *Opere*, I, 1978, ed. critică de N.A. Ursu, pp. 488-492.

[3] Unele indicii sumare la Mihai Bordeianu, *Dosoftei - deschizător de drumuri în lirica românească*, în *Cerc. ist.* (serie nouă), V, 1974, pp. 153-160.

[4] Dosoftei, *Opere*, I, *ed. cit.*, pp. 428-434, 442-445, 451.

cele medievale și în folclor. *Vanitas vanitatum, ubi sunt, fortuna labilis, memento mori*, viața-vis, lumea-teatru sunt numai câteva asemenea motive prezente în scrierile religioase, în poemele medievale, în teatrul baroc, în bocetele populare; până și comparatiștii cei mai înverșunați au ostenit a mai căuta sursele când întâlnesc asemeni *topoi* într-un text sau altul. Credem totuși că, atunci când realizarea formală a unui *topos* literar are suficiente date specifice pentru a îngădui stabilirea de filiații între două scrieri și atunci când avem și date documentare pentru a proba existența unor relații directe, nu trebuie să ne mefiem de urmărirea locurilor comune literare. Pornind de la nivelul clișeelor verbale (se știe cât aprecia Eminescu specificul locuțiunilor) și continuând cu stereotipiile narative sau cu procedeele compoziționale, putem ajunge la o înțelegere mai complexă și nuanțată a *viziunii poetice*.

Eminescu selecta din scrierile vechi în primul rând cuvinte și expresii. Reproducând aici unele, mai mult cu scopul de a incita curiozitatea eminescologilor, suntem conștienți că, desprinse din montura lor textuală, ele își pierd din valoare (de aceea am pleda pentru marcarea sublinierilor lui Eminescu *în* edițiile unor scrieri vechi pentru care s-au păstrat chiar exemplare cu sublinierile sale, cum sunt cronografele de tip Dmitri Rostovski[1], *Pildele* lui Iordache Golescu[2], *Varlaam și Ioasaf*, *Etiopicele* ș.a.).

Și să nu bați cu noroc atâta de luminat și prea norocit, o viață străină și rătăcită și întristătoare...

... îl povârnea spre patimă...

... bârfelnice și copilărești plângeri...

.. au venit fameni, *aducând rămășuturi oarecum din masa cea satrapicească în vasă de aur, care covârșiia tot felul de desfătare...*

[1] Reproducerea sublinierilor din cronograful D. Rostovski (B.A.R., ms. rom. 2769), în *art.cit.* al lui P. Cernovodeanu, pp. 60-61 și *passim*.

[2] Despre sublinierile lui Eminescu în ms. cit. (B.A.R., ms. rom. 213) al colecției de pilde și proverbe a lui Iordache Golescu, v. Perpessicius, *Iordache Golescu - lexicograf și folclorist*, în *Mențiuni de istoriografie literară și folclor (1948-1956)*, /1957/, pp. 214-218.

... de să pleacă la cele afrodicești...

... pentru că au batjocurit-o cu făgăduințile și au amăgit-o cu minciunile...

... te vei îmbogăți întru sațiu (*Etiopicele*, ms. B.A.R. 2774)

Mii de ori am asămănat înfățișaré ta cu dumnezăii, mii de ori am crezut cum că măririle raiului era adunate la frumusăța feței tale. Socoteam fără iscusință meșterșugul și firé spre a afla chip ca să închipuiască pre un chesar ce ar fi putut să se asămine ție. Măguleam pohta mea pentru că te credém un dumnezău în chip de om. Cu adevărat numai aceasta au întărtat urgié ceriului, de vreme ce nu să poate a să crede aceia ce covârșești firé omenească, fără numai cu cerească silnicie. Nu iaste obișnuit Râmu a naște namile ca acesté... și cum că la umbra dafinilor tăi nu pot să să nască șerpi ca să otrăvească buna norocire a mea. (*Zăbava fandasiei*, ms. B.A.R. 2798).

E dificil a căuta ce au devenit aceste cuvinte și expresii în limba poetică a lui Eminescu atât timp cât nu avem un dicționar complet al limbii sale poetice. Totuși, în cazul unor pasaje mai ample, pot fi făcute unele apropieri. Astfel, elemente ale descrierii fabuloase a sf. Macarie Râmleanul din tipăritura lui Dosoftei („Și luând aminte spre răsărit de la peșteră, văzdum închipuitură de podoabă de bărbat groznic, cu nemică altă îmbrăcat, fără numai cu peri albi. Că veniia adevăr fericitul Macarie. Și-i crescusă părul capului de ai mulți și-i acoperiia tot trupul.../ .../ ... Și-i era părul alb ca omătul, ni se punia pre ochi ceață de albiia lor. Și vădzum fața lui. Și de multe bătrâniațe nu i să vedia ochii, că-i era slobodzâte sufruncialele preste ochi. Iară unghile la mâni și la picioare câte de un cot era. Iară musteața acoperindu-i gura pogorâia de să mesteca cu barba și-mpreună-i agiungia până la picioare. Și când grăia ț-păria că grăiește de fund. Și-i era pialia ca de țăstul de broască...[1]) regăsim în multe dintre portretele de „magi înțelepți" din poezia eminesciană. Cele mai

[1] Bibl. Univ. „M. Eminescu" - Iași, R.V.V-6, 23 oct.

frapante asemănări apar în descrierea magului din *Strigoii*: „Pe-un jilț tăiat în stâncă stă țapăn, palid, drept,/ Cu cârja lui în mână, preotul cel păgân;/ De-un veac el șede astfel - de moarte-uitat, bătrân/ În plete-i crește mușchiul și mușchi pe al lui sân/ Barba-n pământ i-ajunge și genele la piept.../ .../ ...Bătrânul cu-a lui cârjă sus genele-și ridică,...". Cum, la rândul ei, descrierea din hagiografia lui Macarie Râmleanul are evidente trăsături comune cu cea a lui Melhisedec din varianta posedată de Gaster a *Paliei* bizantine în versiunea românească de pe la jumătatea sec. al XVII-lea[1], desigur că apropierile relevate nu țin să indice o relație textuală mecanică[2], ci doar, luând în seamă fertilitatea contactelor lui Eminescu cu scrisul vechi românesc, mai ales în perioada ieșeană[3], să arate posibila sorginte a unei imagini care, recurentă în creația eminesciană[4], îi determină specificul. Important ar fi să vedem dacă aceste *locuri comune* nu sunt predilecte unei anumite epoci literare, pentru că atunci, pe de o parte, am avea o mai lămurită părere asupra romantismului eminescian, pe de alta am vedea mai nuanțat tabloul așa-zisei „literaturi vechi" de la noi. Un exemplu: Se știe că un topos

[1] B.A.R., ms.rom. 469, f. 9^{v}, f. 20^{r}. Melhisedec este „om sălbatec, cu unghiile de un cot și cu părul capului și cu barba până la picioare".

[2] Imaginea ridicării genelor cu cârja nu se regăsește în cele două descrieri din vechile texte românești. A. Fochi, *Estetica oralității*, 1980, p. 286 arată că în folclor ea „nu s-a solidificat în expresie îndeajuns"; sursa ei este, credem, livrescă, atât la Eminescu, cât și în piesele folclorice citate de A. Fochi.

[3] Și aici pot fi menționate, pe lângă studiile cu caracter de sinteză privitoare la formația culturală a lui Eminescu în această perioadă, indicii ale unor corespondențe textuale cu scrisul vechi românesc. Astfel, Eminescu dă părții a doua din poemul *Strigoii* un moto din *Îndreptarea legii* (1652); anul 1876 este cel din care datează și versificarea unor părți din cartea lui Nicodim Aghioritul, sub titlul *Pentru păzirea auzului*. Vezi studiile citate ale lui I. Crețu, V. Cândea, Dan C. Mihăilescu.

[4] Descrierea lui Zamolxe („Ca o negură-argintie barba lui flutură-n soare/ Pletele-n furtună-nflate albe cad ca o ninsoare"), și a lui Odin, a magului din *Povestea magului călător în stele* („Sprâncenele-i bătrâne se-ntunecau stufoase...") și a atâtor alte personaje eminesciene arată că elementele descriptive trase din scrierile vechi se constituie în mărci, epitete homerice am zice, ale figurilor fabuloase de magi înțelepți.

umanist foarte frecvent este *elogiul Italiei*. Găsim acest topos, într-o formă destul de apropiată de cea din literatura înaintașilor săi, români sau străini, și la Eminescu, în piesa *Amor pierdut, viață pierdută. Emmi:* „O, de-ai vedea Italia, copila mea... Unde cerul e de două ori mai senin și marea limpede și caldă ca smaraldul topit.../ .../ O, Emma, Italia-i o grădină frumoasă cu alee de naramze, unele-n flori de argint, altele cu poame de aur..."[1]. Autohtonizarea acestui topos fusese făcută încă în epoca lui Miron Costin, Dosoftei, Cantemir[2]. La Eminescu, replica Emmei, imediat următoare în textul piesei, preia localizarea toposului, „citând" chiar sursa: „Mie nu-mi placă Italia ca... Bucovina"; acolo eroinei i-ar plăcea să stea la gura sobei și să citească „istoriile cronicelor colbăite ale tată-meu". Din aceeași epocă a scrisului românesc (sfârșitul sec. al XVII-lea) datează și motive conexe acestui topos: filozofia ciclică a istoriei[3], idealizarea peisajului autohton, ba chiar și germenii dacismului, prezenți mai ales la Cantemir. La Eminescu însă, cum s-a remarcat în numeroase rânduri, antiteza romantică tensionează descrierea fabulosului „rai dacic" și titanomahia daco-romană prin raportarea la pigmeismul vremurilor contemporane. „Demonismul" romantic eminescian nu poate fi înțeles deplin fără analiza unor scrieri de început în componența cărora hiperbolizarea *mitului arcadic* se

[1] M. Eminescu, *Opere*, IV, Teatru, ed. critică de Aurelia Rusu, 1978.

[2] Cf. nu numai cunoscutul *elogiu al Italiei* din *De neamul moldovenilor* :„Ieste țara Italiei plină, cum să zice, ca o rodie...", dar și elogiul Moldovei din *Poema polonă*. Analiza localizării toposului a fost făcută de Andrei Pippidi, *Pentru istoria umanismului românesc. Trei note de lectură*, în *Rev. de ist. și teorie lit.*, 30 (1981) nr. 2, pp. 191-193. La Cantemir în *Descriptio Moldaviae*, dar și la Dosoftei, de la care se păstrează o elocventă însemnare pe un exemplar al cronicii lui Nauclerus, în marginea capitolului despre Suabia: „Ce frâmsețe de țară, mai să potrivește cu Moldova!" (v. Mihai Bordeianu, *art.cit.*, p. 154) apare și opoziția dintre idealizarea peisajului, loc de desfășurare a unor acțiuni eroice, și „vremurile" decăzute, contemporane autorilor.

[3] Opoziția timp mitic-timp istoric e formulată în finalul episodului Dacia din *Memento mori* („Sâmburele crud al morții e-n viață... Și-n mărire / Afli germenii căderii. Astfel toate sunt în fire,/ Astfel au căzut romanii, mari în bine, mari în rău...") în termeni care-i situează originea în scrierile cronicărești.

combină cu referiri la *mitul insulei fericiților* (cf. și numele lui Macarie din hagiografia amintită, personaj descins din mitografia despre gymnosofiști). Și aceste elemente de viziune poetică eminesciană provin în mare măsură din vechile scrieri cunoscute lui Eminescu, de-ar fi să amintim aici numai *Alexandria*, cu care *Viața lui Macarie* are multe episoade comune, și unele pasaje din *Fiziolog*[1], dar în cadrul lor și din ele se dezvoltă o concepție tipic romantică asupra eroului abstras din lume, exprimând cugetări stoice (aici e de amintit și cunoașterea *Cugetărilor* lui Oxentierna de către Eminescu), râvnind *măiestria artistică* - manifestare demiurgică - sau *distrugerea creației* - manifestare demonică. Apare și antiteza romantică erou-plebe, inexistentă în vechile scrieri citate mai sus. Comparând numai trei versuri din două poeme apropiate cronologic (*Memento mori* - 1872 și *Mureșanu*, 1869-1876), vedem cum între imaginea *magului înțelept* și cea a *eroului demonic* există, dincolo de similitudini portretistice vizibile în chiar treptele transgresiei unui personaj într-altul[2], o prea netă diferență de viziune asupra lumii spre a nu fi fost nevoie de o lămurire a cauzelor care au putut s-o genereze. Astfel, în timp ce în episodul Egiptului din *Memento mori* magul egiptean află „sâmburul lumii" în „tot ce-i drept, frumos și bun", cugetarea ce însoțește finalul episodului Daciei sună: „Sâmburele crud al morții e-n viață...", iar în *Mureșanu* eroul cugetă „că sâmburele lumii e-eterna răutate!!" („omoară fericirea unui popor, i-alungă / A veacurilor pace pe vreme îndelungată/ Și ești erou...") și purcede să reînvie legenda lui Satan

[1] Vezi, de exemplu, în *Memento mori:* imaginea vulturului confundată cu cea a păsării Phoenix își are sursa în *Fiziolog*, dar interpretarea eminesciană simbolizează, tocmai prin referirea la forma clasică a alegorezei toposului, moartea credinței în mit: „Prefăcute-n vulturi ageri cu aripi fulgerătoare / Cu-ochi adânci și plini de mite, i-au trimis în cer să zboare,/ Dar, orbite, cu-aripi arse, pe pământ cad îndărăt...".

[2] Portretul tânărului rege-călugăr din *Povestirea magului călător în stele* reprezintă o treaptă intermediară între „moștenitorul" lui Euthanasius - Ieronim - și eroul demonic.

în tonalitate imnică: „O, Satan, geniu mândru, etern al desperării...". E vorba, în cel de al doilea poem, de un romantism programatic (v. și decorul din varianta 1871 a poemului, care trebuia să înfățișeze „un peisagiu de-o romanticitate sălbatecă"), echivalent în *Memento mori* cu un singur episod, cel al stingerii revoluției, dar nu cu ideea generală a poemului („Căci gândirile-s fantome, când viața este vis") cantonată în locul comun, oriental și apoi baroc. Rezumând foarte mult explicațiile care s-au dat modificării de concepție poetică ce se observă în creația eminesciană cam între 1871-1874, vedem că s-a considerat în genere că ea este urmarea unei crize a personalității determinată fie de abandonarea, „modelului cosmologic platonician"[1], fie de oscilații între înțelegerea hegeliană și cea schopenhaueriană a istoriei, explicații ce au fiecare articulații demonstrative prea ample pentru a le discuta amănunțit acum. Fondate mai ales pe analiza încărcăturii filozofice a scrierilor eminesciene și pe unele mărturii documentare (scrisori, evocări, note de curs), lucrările lui T. Vianu, G. Călinescu, Liviu Rusu accentuează asupra raporturilor existente la nivel teoretic între poezia lui Eminescu și filozofia schopenhaueriană. Relevării acestor raporturi teoretice li se adaugă uneori și ilustrări privind influența lui Schopenhauer asupra unor locuri comune din poezia eminesciană (*viața-vis, viața-teatru* sunt cel mai des invocate[2]). E vorba, cum se vede, de topoi a căror eflorescență se situează în baroc, și mai exact, în barocul spaniol, dar nu numai în scrierile marilor dramaturgi, ci și în romane și sonete.

Una dintre operele reprezentative ale barocului spaniol, romanul *Criticon* al lui Baltasar Gracián a fost, cum se știe, tradus prin filieră franceză, apoi, poate, italiană și, sigur, neogreacă și în

[1] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică*, 1978.

[2] T.Vianu, *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*, în *Studii de literatură universală și comparată*,/1963/, p. 136; L. Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, 1966, p. 29 sq.

limba română la sfârșitul secolului al XVIII-lea[1]. La Iași, în 1794, sub titlul *Critil și Andronius*, se publică primele nouă cărți din această operă alegorică, impregnată de aforisme, exemple, ingeniozități verbale. Eminescu cunoștea tipăritura românească, precum și faptul că ea conținea numai primele nouă „critice" din vol. I al romanului; aceasta se vede din partea de început a unui articol publicat sub titlul *O alegorie veche și pururea nouă* în „Timpul" din 13 iulie 1882. Poetul cunoscuse însă desigur, cu mai bine de un deceniu înainte, și aforismele lui Schopenhauer[2], după cum probabil că nu îi era străină nici prețuirea pe care acesta o acorda operei lui Gracián, al cărui *Oracol manual* îl tradusese în limba germană[3]. Perpessicius, plecând de la faptul că la începutul articolului amintit din „Timpul" este menționată ediția românească din 1794, considera că sursa lui Eminescu ar fi această ediție[4]. I. Crețu, remarcând că pasajele reproduse de Eminescu nu se află în primele nouă capitole ale romanului, ca și faptul că limba narațiunii din articolul eminescian nu indică folosirea de către poet a unei

[1] Adriano Camariano-Cioran, *Precizări și identificări privind unele traduceri românești din greacă (sec. al XVIII-lea)*, în *Rev. de ist. și teorie lit.*, 22 (1973), nr. 2, pp. 274-278.

[2] V. Titu Maiorescu, prefața la trad. rom. a *Aforismelor* lui Schopenhauer, 1890: „O primă traducere a lor (a aforismelor - n.n.) am încercat-o sunt acum 20 de ani, cu singura intenție de a le aduce la cunoștința amicilor literari din Junimea de la Iași, care nu știau nemțește"; din 1872, în *Conv. lit.* se publică fragmente din traducerea aceasta. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, 1964, p. 162: „Redactorul *Convorbirilor* (I. Negruzzi - n.n.) îi mai dărui, acum (în vara lui 1870, la Viena - n.n.) sau în altă împrejurare, opera completă a lui Schopenhauer, pe care Junimiștii, îndeosebi Maiorescu, o prețuiau tot atât de mult ca și Eminescu, fără să fie prin aceasta pesimiști". *Idem*, despre gracianismul aforismelor lui Maiorescu, în *Impresii asupra lit. spaniole*, 1946, p. 259. Pentru momentul contactului lui Eminescu cu opera lui Schopenhauer, contact care e mai probabil că a început cu *Aforismele* impregnate de gracianism înainte de a ajunge la „opera completă", v. A. Petrescu, *Precizări privind momentul din care începe influența lui Schopenhauer asupra lui Eminescu*, în *Limbă și literatură*, XIII, 1969, p. 234; idem, *Eminescu. Originile romantismului*, 1983, p. 75.

[3] În 1832, Ed. postumă :*Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, 1862.

[4] M. Eminescu, *Opere*, III, p. 84.

traduceri românești mai vechi, conchide că Eminescu, „ori a avut la îndemână o traducere veche a altor capitole din romanul *Criticon* în care se află povestirea sa, o traducere probabil pierdută mai apoi, ori că a luat cuprinsul alegoriei sale dintr-o parte a romanului spaniol netradusă în românește, dar care îi putea fi la îndemână într-o tălmăcire germană"[1]. D. Vatamaniuc identifică în ediția excelentei traduceri românești actuale făcute de Sorin Mărculescu[2] și în ediția spaniolă care a servit de bază acestei traduceri[3] pasajele reproduse de Eminescu (*Criticon*, III, 4, cap. *Lumea descifrată*) și face unele referințe la traducerea de către Schopenhauer a *Oracolului manual* al lui Gracián. Cum însă nu se cunoaște o traducere germană din secolul trecut a *Criticonului* și nici manuscrise românești care să conțină traducerea completă a romanului lui Gracián, sursa imediată a pasajelor reproduse de Eminescu a rămas neidentificată[4]; această sursă nu este alta decât prefața la ediția I (reprodusă și în ediția a II-a) a scrierilor etice ale lui Schopenhauer *Despre libertatea voinței omenești* și *Despre fundamentul moralei*, unde sunt reproduse în traducere germană, făcută după ediția spaniolă de la Anvers din 1702, exact pasajele care apar în articolul eminescian. Scopul reproducerii acestor pasaje de către Schopenhauer în prefața respectivă era polemic[5], ca și cel al lui

[1] I. Crețu, *Eminescu și romanul Criticon al lui Baltasar Gracián*, în *Rev. de ist. și teorie lit.*, 13 (1964), nr. 3-4, pp. 778-779.

[2] Baltasar Gracián, *Oracolul manual și arta prudenței. Criticonul*, I-III, trad., prefață, note de Sorin Mărculescu, 1975.

[3] Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. Arturo del Hoyo, 1967.

[4] D. Vatamaniuc, *Literatura universală în manuscrisele eminesciene și proza sa politică*, în *Viața Românească*, 1983, nr. 3, pp. 7-9.

[5] Legat de respingerea de la premiere a lucrărilor sale *Über die Freiheit des menschlichen Willens* și *Über das Fundament der Moral* de către Academia daneză. Motivul respingerii: tonul foarte critic la adresa lui Kant și Hegel. V. prefața la ed. I, din 1840 a lucrărilor amintite, reprodusă și în ed. a II-a, *Die beiden Grundproblemen der Ethik*, 1860; pasajele reproduse de Eminescu, la pp. XXXII-XXXIX.

Eminescu[1]. Aici ne interesează însă mai mult caracterul literar al acestei alegorii, căci în cadrul ei apare, într-o formă amplă, aplicată la sfera politicului, metafora *teatrului lumii* într-o tratare mai deosebită: regizorul este aici un *șarlatan,* iar accentul cade nu atât pe repetabilitatea acțiunilor („alte măști, aceeași piesă"), cât pe *iluzie (engaño)*[2]. De aceea considerăm că foarte judicioasele concluzii ale lui Vianu din finalul articolului consacrat toposului *theatrum mundi*[3] ar putea fi nuanțate în sensul că versurile din *Glossa* eminesciană considerate expresie a „voinței" schopenhaueriene își au de fapt sursa în barocul târziu spaniol (Falsirena lui Gracián); Vianu are însă deplină dreptate să afirme că versuri precum:

Cu un cântec de sirenă
Lumea-ntinde lucii mreje;
Ca să schimbe-actorii-n scenă
Te momește în vârteje,

[1] D. Vatamaniuc, *ibidem,* p. 9.

[2] În art. lui Eminescu, ca și în prefața lui Schopenhauer, călăuza care în Gracián, *Criticon, III,* 4 este Descifrador (Entzifferer la Schopenhauer) apare echivalată cu călăuza „permanentă" a celor doi călători: Desengaño (Dezamăgirea). Cel de al doilea art. eminescian citat de D.Vatamaniuc în legătură cu Gracián („Articolele ce ni le trimite..."/, în *Timpul,* 23 oct. 1882 nu oferă suficiente indicii pentru a-l deriva din altă sursă decât citata prefață a lui Schopenhauer. Lui Eminescu îi puteau fi cunoscute unele dintre pasajele reproduse de Schopenhauer din Gracián și dintr-o traducere românească mai veche, semnată *Un burtă verde din Brașov* și apărută în *Albina* din Pesta la care Eminescu colaborase: *O veche rapsodie spaniolă. Dată la Brasiov acuma pentru prima oară românește, în uzul Hegelianilor politici moderni, și cu deosebire pentru mamelucii acestora,* în *Albina,* VI, 1871, nr. 40, p. 3, dar, în 1882, el nu se folosește de această mai veche traducere românească.

[3] T. Vianu, *studiul cit. supra,* nota 35, p. 136, referitor la *Glossa* eminesciană: „Cine este actorul și regizorul spectacolului? La Eminescu el nu mai este nici providența stoică, nici divinitatea creștină a poetului baroc (T. Vianu se referă la Calderon, v. pp. 125-127 - n.n.). Conducătorul spectacolului este acum o putere obscură și înșelătoare în care putem recunoșate „voința" din filozofia lui Schopenhauer".

diferă de tratarea toposului în Antichitate, sau, în Secolul de Aur, la Calderon și că ele mărturisesc „atitudinea fără iluzii a unui om hrănit din protestul iluminismului și din substanța filozofiei mai noi"[1]. Numai că acest om modern este deja Gracián, a cărui receptare de către Schopenhauer tocmai astfel se explică. Despre modernitatea lui Gracián, despre Gracián ca precursor al iluminismului s-a scris în repetate rânduri[2].Un element interesant în relația Gracián-Schopenhauer-Eminescu îl reprezintă configurările succesive ale antitezei erou-plebe, sau, spre a păstra termenii lui Gracián, personalitate-vulg, antiteză destul de importantă la Eminescu, după cum se poate vedea mai ales din urmărirea *genezei* unor poeme precum *Odă în metru antic.* Alături de celelalte explicații ale modificării viziunii poetice eminesciene la începutul deceniului al optulea ar putea fi notată, credem, și influența sentimentului tragic al existenței, provenită din barocul spaniol în special prin intermediul lui Schopenhauer.

Totodată, traducerea românească din sec. al XVIII-lea, ca și circulația pe teren românesc a manuscriselor conținând traducerea grecească a romanului lui Gracián prezintă importanță și pentru definirea trăsăturilor iluminismului din țările române[3]; se vede de aici că nu doar exegeza eminesciană are de câștigat din raportarea la vechile scrieri românești, dar și că istoria literaturii noastre de dinainte de 1800 capătă o conformație mai limpede privită din perspectiva operei eminesciene.

[1] *Idem, ibidem.*

[2] V. Prefața lui Sorin Mărculescu, la *ed. cit. supra,* pp. XXII, XXV, XXXVII, precum și K. Borinski, *Gracián und die Hofliteratur in Deutschland,* 1894; A. Morel-Fatio, *Gracián interprété par Schopenhauer,* în *Buletin hispanique,* 1911, p. 378, V. Bouiller, *Gracián et Nietzsche,* în *Revue de lit. comp.,* 1926, p. 381 etc.

[3] D. Simonescu, *Un roman spaniol în Moldova secolului al XVIII-lea,* în *Anuarul Liceului Național din Iași,* 1942-1945, p. 63, consideră chiar că receptarea romanului spaniol în Moldova, la sf. sec. al XVIII-lea, ar constitui o manifestare de tip preromantic: „... Iașul acesta, cu simțul critic cunoscut, a «flerat» și acest frumos roman spaniol cu numeroase elemente comune preromantismului".

„O ALEGORIE VECHE ȘI PURUREA NOUĂ"

În articolul cu acest titlu din „Timpul" (13 iulie 1882), Eminescu reproduce un fragment din romanul lui Baltasar Gracián (1601-1658) *El Criticón* (I-III; 1651-1653-1657)[1]. Fragmentul conține „o istorie de o actualitate permanentă", „un fel de alegorie a timpului de față": un pehlivan înfățișează gloatei un măgar pe care privitorii sunt ținuți a-l vedea drept vultur al lui Jupiter, „care vorbește și argumentează... /.../ ... glumește ca Zoylus și înghimpă cu vorbe ca Aristarch", apoi „un omuleț mare ca de la cot în palmă, un nimic, un pigmeu în orice privire, în ființă și în faptă", dar, după spusele pehlivanului, uriaș „vestit în toată lumea, pe lângă care cei mai mari uriași sunt pitici", gigant și namilă nemaivăzută. Șarlatanul, „un Sinon modern", mai înfățișează plebei și uriași adevărați pe care îi făcea să treacă drept pitici, precum și un fenix pe care-l prezintă drept gândac. În continuarea capitolului din *Criticon* (III, 4: *Lumea descifrată*[2]) mai urmează o parte în care șarlatanul aduce în fața mulțimii o oglindă mare prezentată drept cristal al minunilor, mai de laudă decât celebra oglindă (Pharos) din Alexandria. Această ultimă parte nu mai apare în articolul eminescian, așa cum nu apare nici în sursa traducerii eminesciene, prefața lui Schopenhauer la ediția I și a II-a a scrierilor *Despre libertatea voinței omenești* și *Despre fundamentul moralei*[3].

Articolul acesta al lui Eminescu este citat de către Perpessicius în comentariile la *Glossa* eminesciană, în legătură cu o posibilă influență a lui Gracián în tratarea motivului lumii ca teatru la

[1] I. Crețu, *Eminescu și romanul Criticon al lui Baltasar Gracián*, în *Revista de istorie și teorie literară*, 13 (1964), nr. 3-4, pp. 778-779.

[2] D. Vatamaniuc, *Literatura universală în manuscrisele eminesciene și proza sa politică*, în *Viața Românească*, 1983, nr. 3, pp. 7-9.

[3] A. Schopenhauer, *Die beiden Grundproblemen der Ethik*, ed. I, 1840, ed. a II-a, 1860; pasajele reproduse de Eminescu, în ed. a II-a, pp. XXXII-XXXIX; M. Moraru, *Eminescu și vechiul scris românesc*, în *Viața Românească*, 1983, nr. 12, pp. 42, 45. *v. supra*, pp. 208-210.

Eminescu[1]. Importanța scurtului fragment reprodus de Eminescu constă în faptul că, pornind de la alegoria citată și tradusă din *Criticon* de Schopenhauer și apoi de Eminescu, pot fi enunțate unele considerații privitoare la raporturile poetului cu literatura barocului și pot fi nuanțate unele afirmații referitoare la raporturile gândirii sale poetice cu filozofia lui Schopenhauer. Între aceste două obiective nu este o distanță atât de mare cum ar părea; dimpotrivă ele sunt atât de legate între ele încât exegeza operei lui Schopenhauer, îndeosebi a *Aforismelor*, dar și a sistemului său filozofic și etic, nu se poate dispensa de analiza contribuției literaturii secolului al XVII-lea european și mai ales spaniol. Iată în această privință un citat elocvent din opera lui Schopenhauer: „Cunosc trei opere alegorice de largă respirație: prima, în care aluzia e limpede și mărturisită, este incomparabilul *Criticon* al lui Baltasar Gracián, bogată țesătură de alegorii ingenioase, înlănțuite între ele; sub o formă plăcută, ele împărtășesc înalte adevăruri morale, cărora le conferă și evidență de ordin intuitiv, autorul uimindu-ne totodată și prin bogăția inventivității sale. Celelalte două opere, în care alegoria este mascată, sunt *Don Quijote* și *Gulliver în Liliput*" *(Lumea ca voință și reprezentare*, I, 3, & 50)[2].

În toate aceste trei opere alegorice principalul procedeu de tehnică literară este perspectivismul. Dacă toposul lumii răsturnate este antic (Vergiliu, *Bucolice*, VIII), iar relativizarea relației om-cosmos este în principal opera lui Erasmus[3], perspectivismul este,

[1] M. Eminescu, *Opere*, III, ed. Perpessicius, p. 84.

[2] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1859, I, 3, *Die Platonische Idee: das Objekt der Kunst*, p. 284: „Drei ausführliche allegorische Werke sind mir bekannt; ein offenbares und eingeständliches ist der unvergleichliche *Criticon* des Balthasar Gracián, welcher in einem grossen reichen Gewebe an einander geknüpfster höchst sinnreicher Allegorien besteht, die hier zur heitern Einkleidung moralischer Wahrheiten dienen, welchen er eben dadurch die grösste Anschaulichkeit ertheilt und uns durch den Reichtum seiner Erfindungen in Erstaunen setzt. Zwei verstekte aber sind der *Don Quijote* und *Gulliver in Lilliput*".

[3] Vezi Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Renașterea umanismului și dialogul artelor*, 1971, p. 82.

neîndoielnic, procedeul care caracterizează barocul. În fiecare dintre operele citate de Schopenhauer avem de-a face cu viziuni simultane diferite asupra acelorași lucruri (realități) care, pe măsura desfășurării lor, devin (sunt văzute ca...) *spectacol.*

În *Criticon* se pleacă de la tema umanistă, prezentă și la Cantemir, a *lumii* ca modalitate de cunoaștere a Creatorului și se ajunge în final la limanul stoic, *insula nemuririi* (iarăși la fel ca la Cantemir, care recomanda *A stoicilor porunci zeace*). Traseul alegoric al cunoașterii este relativizat mereu de dubla perspectivă a celor două personaje itinerante (ca și în *Don Quijote*). Față de *marea priveliște a lumii* ca imagine a Creatorului și de *spectacolul lumii* regizat de providență (Calderon[1]), fragmentul din Gracián ales de Schopenhauer reprezintă proiecția deriziunii asupra spectacolului vulgar, iluzionist, căruia știința, numai împreună cu dez-amăgirea, îi pot descifra resorturile.

Spectacol de bâlci, perpetuu dans macabru (vezi și dubla perspectivă asupra morții, *Criticon*, III, 11, p. 263[2]), joc de iluzii este și istoria politică din această perspectivă[3]. „Alegoria veche și pururea nouă" a lumii ca teatru stă și la baza poemelor de meditație filozofică asupra istoriei ale lui Eminescu și, totodată, prin distincția clar exprimată la Schopenhauer *lume/cosmos (v. infra)* ea organizează poezia filozofică a lui Eminescu.

Motivul lumii ca teatru și cel al însuflețirii unui chip prin magia artei, acesta din urmă realizat în forme literare desăvârșite mai ales la Shakespeare, au în fond rădăcini comune, fiind contopite în *actul demiurgic.* La Gracián actul demiurgic este uneori doar ingeniozitate, ori chiar *engaño* (v. Artemia și eclipsa în

[1] T. Vianu, *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru,* în *Studii de literatură universală și comparată,* [1963].

[2] Folosim traducerea românească a lui Sorin Mărculescu: Baltasar Gracián, *Oracolul manual și arta prudenței. Criticonul,* I-III, 1975.

[3] Zoe Dumitrescu Bușulenga, *Eminescu și poezia de meditație filozofică,* în *Luceafărul,* VII (1964), nr. 7 (28 martie), p. 4; Gh. Ceaușescu, *Filozofia poetică a istoriei,* în *Caietele Mihai Eminescu,* II, 1974, pp. 41-54; Marin Bucur, *Variațiuni pe „tema deșărtăciunii" în teatrul eminescian, ibidem,* pp. 78-95.

Criticon, I, 10), derivate amândouă din cunoașterea legii naturii de către înțelept. Concepția aceasta este strâns legată de ceea ce Curtius numea *metafora cărții* pentru *cartea naturii*[1]. Sursa concepției este desigur *motivul golemului* așa cum îl găsim în *Psalmi*, 139, 15-16: „... când am fost făcut într-un loc tainic, țesut în chip ciudat, ca în adâncimile pământului. 16. Când nu eram decât *un plod fără chip* (traducere pentru ebraicul *golem* - substanță informă, apoi element feminin), ochii tăi mă vedeau și *în cartea ta* (s.n.) erau scrise toate zilele care-mi erau rânduite mai înainte de a fi vreuna din ele" (cf. Andrenio: „... nu știu să am vreo rudă, *fiu al nimicului* fiind...", *Criticon*, II, 12), ceea ce la Schopenhauer devine principiu organizator al sistemului filozofic („Die Welt ist Ausdruck jener Nichtigkeit", dar „Der Kosmos ist Schauspiel"). Echivalarea creației cu o combinație de litere derivă din încercările cabalistice de a imita logosul divin prin formule magice, de a repeta antropogonia prin regăsirea și rostirea unei combinații de litere. Tot de aici derivă însă și excrescența alegorezei baroce a *teatrului*, a *prăviriștii.* Cum se știe, motivul golemului în configurarea sa literară își are prima realizare notabilă în acel *Theatrum Machinarum* a lui Heron (sec. I e.n.) în diaspora iudaică a Alexandriei. Numai că, în timp ce concepția demiurgică și motivul golemului, prin formele congenere (homunculus-Paracelsus) vor face carieră în romantism, forma intermediară, *theatrum mundi,* pare să rămână un motiv cantonat în epoca barocă și resuscitat abia în teatrul expresionist. Totuși poemul sociogonic romantic (titulatură folosită destul de impropriu pentru a desemna poezia meditației filozofice asupra istoriei) îi este, mai ales în cazul lui Eminescu, debitor. Unele titluri de poeme eminesciene sunt în acest sens elocvente: poemul *Împărat și proletar* purta într-o variantă titlul *Umbre pe pânza vremii,* poemul

[1] E.R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin,* București, Editura Univers, 1970, p. 367 sq.; v. și echivalarea, la scriitori omiletici, între *scientia creaturarum* și *liber naturae.* În *Imitatio Christi,* care a circulat și în literatura română veche: „... omnis creatura speculum vitae et liber sanctae doctrinae esset". Punctul de plecare este însă psalmul 139.

Memento mori, subintitulat *Panorama deșertăciunilor*, purta într-o variantă titlul *Diorama*. Aceste titluri subliniază elementul vizual și caracterul iluzionist al reprezentărilor.

Șarlatanul din fragmentul gracianesc amintit pare a fi, atât prin emblema sa („norul de sepia"), cât și prin actele reprezentației sale, un istoric mincinos, din cei care impun „tirania faimei măsluite" (*Criticon*, III, 5). O impune el însă posterității, cum pare a lăsa să se înțeleagă anecdota plasată de Gracián la sfârșitul capitolului, sau contemporanilor și atunci sensul fragmentului privește guvernarea politică, așa cum o dovedește „ploaia de dubloni" care se varsă pe capul lui Andrenio atunci când concede să elogieze dimensiunile „uriești" ale pigmeului? Fragmentul din Gracián fusese ales de Schopenhauer și așezat cu scopuri polemice în prefața scrierilor sale respinse de la premiere de Academia daneză[1]; tot scopuri polemice se pare că l-au condus și pe Eminescu în reproducerea aceluiași fragment[2]. Pentru a putea folosi în scopuri polemice un anumit citat este de presupus a-l avea la îndemână, a-l fi selectat cândva după criteriul valorii literare și a fi rămas cu el proaspăt în minte. În 1882, Schopenhauer, ca și Gracián erau cunoscuți de mai bine de un deceniu lui Eminescu[3]. Contactul poetului cu opera lui Schopenhauer poate data chiar de dinaintea perioadei studiilor vieneze[4]; în orice caz, în jurul anilor 1869-1870,

[1] *v. supra*, p. 209.

[2] *v. supra*, p. 210.

[3] *v. supra*, p. 208, nota 2.

[4] D. Caracostea, *Opera lui Mihail Eminescu* (curs ținut în 1931-1932), prelegerea despre tabloul dramatic *Mureșanu*, reprodusă de Ion Dumitrescu, *Cursurile lui D. Caracostea despre Eminescu*, în *Caietele Mihai Eminescu*, II, 1974, p. 118: „Toată această critică, prin care valorile morale sunt reduse la sâmburul de egoism, la setea de a domina, poartă o întipărire atât de înrudită cu aceea a lui Schopenhauer încât se naște întrebarea dacă nu cumva părți din acest filozof nu fusese cunoscute de poetul nostru chiar înainte de sosirea la Viena, sau dacă ele nu vin de la vreun moralist francez, La Rochefoucauld bunăoară, care necontenit a demascat egoismul sub decorul virtuții".

Eminescu putea cunoaște una dintre cele două ediții anterioare (1840, 1860) ale scrierilor morale ale lui Schopenhauer, iar în 1871, în „Albina", la care colaborase cu mai mult de un an înainte cu *O scriere critică*[1] putea citi chiar fragmentul din Graián-Schopenhauer[2] pe care îl va publica în 1882. Tot din 1870, prin intermediul *Aforismelor* lui Schopenhauer traduse și publicate în „Convorbiri literare" de Titu Maiorescu, contactul mijlocit cu opera lui Gracián devine probabil mai strâns, pentru ca, în perioada de după întoarcerea de la studii, mai ales din jurul anului 1876 să dateze și aforisme de factură gracianescă[3] reproduse de Eminescu în articolele sale politice în seria cărora se va încadra și „O alegorie veche și pururea nouă". Ca și în cazul cugetărilor lui Oxenstierna sau al proverbelor, cronologia exactă a cunoașterii vechilor manuscrise și tipărituri de către poet este mai greu de stabilit. Oricum este mai plauzibil ca moralistul presupus de D. Caracostea ca fiind cunoscut lui Eminescu înaintea perioadei studiilor (La Rochefoucauld) să fie de fapt Gracián[4]. Această supoziție se bazează pe faptul că poemele de meditație filozofică asupra istoriei conțin

[1] Iată un fragment elocvent din această cunoscută scriere critică împotriva *Pucine*-lor *cuvinte*... ale lui D. Petrino: „Ce ar fi d.e., dacă un spectru, inamic neîmpăcat al goliciunii de idei, fie asta îmbrăcată până și în vestmântul cel sânt al versurilor, ar arunca razele sale pătrunzătoare și reci în mormântul de versuri frumoase ale junelui nostru poet?"; Eminescu, *Articole și traduceri*, I, ed. Aurelia Rusu, 1974, p. 10.

[2] *v. supra*, p. 210, nota 2.

[3] E vorba de aforisme reproduse din *Cugetările* lui Oxenstierna (impregnate de gracianism) și din *Pildele* lui Iordache Golescu (B.A.R., ms. rom. 213, ff. 573^{v}-574^{r}) în „Curierul de Iași" din 13 iunie 1876: *Pentru comedia cea de obște (Opere*, IX, p. 506, unde însă nu este identificată sursa pentru proverbele românești - v. p. 826).

[4] Un exemplar din *Critil și Andronius* (ediția ieșeană din 1794 a traducerii românești a primelor nouă cărți din *Criticon*) cu o semnătură „M. G. Eminovici, 1845" semnalează M. Bodinger, *Cartea românească veche în colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare din Iași*, 1976, poz. 252, dar însemnarea aceasta este dubioasă. Proba pozitivă pentru cunoașterea de către Eminescu a vechii tipărituri românești rămâne citarea ei, cu detalii asupra conținutului, în preambulul articolului „O alegorie veche și pururea nouă".

deja o concepție asemănătoare celei situate în descendența filozofiei lui Gracián și Schopenhauer. Acest lucru este desigur mai important în planul creației poetice eminesciene decât reproducerea în scopuri polemice, în articole politice, a unor „citate" din acești autori, dar el dovedește totodată unitatea scrisului său și o concepție filozofică și poetică în cadrul căreia motivul „teatrului lumii" pare să fie un motiv central. Așa cum apare la Gracián, Oxenstierna, Schopenhauer și Eminescu, motivul teatrului lumii diferă de formele întâlnite la Calderon sau Hoffmanstahl[1] pentru că, pe de o parte, este accentuată, în spiritul fazei de declin a idealurilor umanismului (Erasmus, Swift), relativitatea acțiunilor omenești (la Swift cu accentuarea legii proporțiilor) și caracterul van și ridicol al acestora, iar pe de altă parte, la Schopenhauer și Eminescu, filozoful-poet se identifică, printr-un act de romantică superbie, cu spectatorul comediei istoriei umane.

GLOSE LA *GLOSSA* EMINESCIANĂ

În limba greacă sfera semantică a cuvântului *glossa* (și at. *glotta*) era deosebit de vastă. Cuvântul românesc corespunzător, *limbă*, este de asemeni polisemantic; sensurile coincid în marea lor majoritate, de la cel de „organ al vorbirii" și până la cel de „limbă de curea". Prin intermediul traducerilor din greacă și slavonă a pătruns în limba română și sensul mai nou, din *Noul Testament*, de „neam păgân". Dar unul dintre sensurile cuvântului grecesc, anume acela de „zicere arhaică (foarte veche) sau poetică, rară sau streină, prin urmare neobicinuită" (după G. Ioanid, *Dicționar elino-românesc tradus dupe al lui Scarlat D. Vizantie*, București, 1864),

[1] E.R. Curtius, *op. cit.*, pp. 641, 171-172.

nu poate fi redat prin intermediul cuvântului românesc *limbă*. Acest sens, al patrulea în dicționarul citat, *sub voce*, este cel care asigură puntea de legătură între sensurile cuvântului mai vechi *limbă* și cele ale neologismului *glosă*, acesta din urmă având, după DA, următoarele sensuri: „1. (Gram.). Explicare a unui cuvânt rar sau învechit. 2. (Poetică). Poezie care comentează (în genere în chip burlesc) în câte-o strofă întreagă fiecare vers dintr-o temă sau dintr-o altă poezie". Pentru aceste două sensuri DA nu dă atestări, dar la sensul al doilea este menționată *Glossa* lui Eminescu. Specificarea că glosa ar comenta „în genere în chip burlesc" versuri tematice sau dintr-o altă poezie pare să fie preluată dintr-o sursă lexicografică străină, căci, la prima vedere, ea nu poate fi dedusă din sau aplicată la analiza *Glossei* lui Eminescu. Totuși, indicii formale din poezia lui Eminescu oferă posibilitatea de a apropia *Glossa* sa de producțiunile poetice din faza de diglosie a culturii europene. Opoziția sacru - profan, dominantă în acea fază, are desigur la Eminescu o tratare specifică. Sciziunea între *cele două lumi*, existentă în majoritatea poemelor lui Eminescu, este axată în *Glossă* mai ales pe antiteza *aparență - esență*.

Reproducerea cu litere cursive, în poemul eminescian, a strofei de 8 versuri de la început, a celor 8 versuri finale ale fiecărei strofe precum și a celor 8 versuri finale este menită să sublinieze circularitatea ordinii poemului. În același timp, este marcată unitatea și congruența *temei* în cadrul *variațiunilor* ce o ilustrează. Termenii *temă* și *variațiuni* se găsesc menționați expres de poet într-o variantă a versiunii D_1, adică, de fapt, cea mai apropiată de versiunea D_2, tipărită în ediția Maiorescu:

> Alți actori, aceeași piesă
> *Variind aceleași teme*
> Amăgit atât de-adese
> Nu spera și nu te teme.

Varianta adoptată în forma tipărită va fi însă pentru aceste patru versuri următoarea:

Alte măști, aceeași piesă
Alte guri, aceeași gamă
Amăgit atât de-adese
Nu spera și nu ai teamă.

Observăm că modificările textuale mai importante privesc versul al doilea; aici în loc de *Variind aceleași teme*, care realiza rimă plenisonă cu versul ultim, poetul a optat pentru forma *Alte guri, aceeași gamă*; în primul dintre aceste versuri, emistihul *Alți actori* este înlocuit prin *Alte măști*. Fiecare dintre opțiunile respective are rațiunea sa. În primul caz, opțiunea pentru versul *Alte guri, aceeași gamă* ni se pare că se poate lămuri mai bine prin urmărirea versiunilor ulterioare, a căror aducere în discuție poate fi de folos pentru a desluși direcția modificării de sens, aparent neînsemnate, pe care o implică introducerea sintagmei *Alte guri*. După cum opinează Perpessicius, variantele E și F, ulterioare versiunii tipărite D_2, ar reprezenta trepte formal superioare acesteia. Totuși, există câteva fapte care par să indice că versiunile E și F nu reprezintă încercări de a desăvârși formal versiunea D_2, ci, mai degrabă, versiuni preliminare ale unui *alt* poem, de aceeași factură, dar cu o altă înlănțuire de motive poetice (apar motive noi: *axis mundi*, muzica sferelor etc.). Este greu de crezut că, după realizarea performanței de a crea un poem perfect simetric, de 10 strofe, cu strofă-temă și strofă recapitulativă, cu o unitate desăvârșită a ideilor și a formei poetice, numeroasele motive noi, modificările însemnate și materialul nou constând din aproape 30 de versuri existente în versiunile E și F ar mai fi putut fi armonizate cu poemul existent fără a modifica substanțial versiunea cunoscută (D_2). Nu putem presupune evoluția ulterioară a acestor versiuni; notăm din cadrul lor doar cele două variante (existente în versiunea F) care ar putea oferi un suport în înțelegerea opțiunii pentru forma *Alte guri, aceeași gamă*. În versiunea F găsim următoarea strofă:

Deci cu *sunete de limbă* [s.n.]
Lumea nu o vei urni-o
Ale ei ea nu le schimbă
Orișicum ai potrivi-o.

cu varianta:

Cu idei și *glas de limbă* [s.n.]
Tu din loc nu vei urni-o
Tu te schimbi, ea nu se schimbă
Orișicum vei socoti-o.

Comparativ cu versiunea tipărită găsim în versul al doilea al acestor două variante, *Lumea nu o vei urni-o* și *Tu din loc nu vei urni-o*, expresia intenției unei acțiuni destinate să modifce, „să urnească" *datul lumii*; în versiunea tipărită, ipotezele care ar implica un raport cu Lumea sunt: a înclina „recea cumpănă-a gândirii înspre clipa ce se schimbă", a spera, a te lăsa „momit în vârteje" și a te „prinde lor tovarăș", expresii în fond ale seducției exercitate de Lume (cf. Circe din variante, cântecele de sirenă; în ms. BAR *3141*, fost în posesia lui Eminescu, este subliniat pasajul următor: *„Lăudătorii mincinoși sunt asămine cu sărinile care sânt minune de pe mare și au față muierească și cu atâta dulceață cântă cât adormu pe cei din corabie când stau și le aud* - s.n. - și după aceea îi aruncă în mare și-i îneacă") prin „sunete de limbă". Accentuarea asupra aspectului fonic al limbii nu este întâmplătoare. Ea se corelează cu următoarea formă pe care varianta F_2 o conține pentru versul din D_2 *Alte guri, aceeași gamă* (cu grafia *gammă* în C_{1-2}):

Alți actori care se ceartă
Alte *limbi* - aceeași *dramă* [s.n.]
Căci în toți i-aceeași artă
Precum toate sunt de-o seamă.

Observăm deci că în multe variante sunt contrapuse următoarele serii de termeni: *guri, limbi* (sunete de limbă, glas de limbă)/ *dramă, gamă*. Termenii aparțin unor categorii opozitive; contradicția dintre ele este subsumabilă (nu numai în *Glossă*, dar cu precădere aici, dacă ținem seama de locul central pe care îl ocupă în compoziția poemului motivul *lumii-teatru*) tipului de contradicție *aparență-esență*. Esența este eternă, dar nu imuabilă. Ea se deduce din

repetarea acelorași aparențe, în forme variabile, consunând astfel pe deplin cu procedeul compozițional al glosei. Factorul temporal, marcat prin opoziția *alte / aceeași*, reprezintă incipitul și desinitul glosei: „Vreme trece, vreme vine". Recurența factorului temporal în cuprinsul *Glossei* (viitor/trecut: capăt/început; tot ce-a fost ori o să fie) asigură poemului perfecta circularitate și situează *Glossa* într-un etern prezent. Nici un verb la trecut nu există în toată structura *Glossei*; din nici un vers nu străbate impulsul acțiunii. Poem gnomic al deplinei ataraxii, *Glossa* închide în sine însăși propria-i substanță: limba poetică. La fel cum în *Scrisoarea I* tabloul cosmogonic este închis între versul: „Și în sine împăcată stăpânea eterna pace" și versul final: „Căci în sine împăcate reîncep eterna pace", *Glossa* închide traiectul creației poetice a lui Eminescu, început cu un tablou al trecerii în neființă a dascălului său, Aron Pumnul:

Te-ai dus, te-ai dus din lume, o, geniu nalt și mare
Colo unde te-așteaptă toți îngerii în cor
Ce-ntoarnă tainic, dulce-a sferelor cântare
Și-ți împletesc ghirlande, cununi mirositoare,
Cununi de albe flori!,

pentru a se încheia reprimind în sânu-i „nepăsarea tristă" a celui sieși redat în *Oda în metru antic*. Entuziasmul poetic este stins „și mută-i gura dulce-a altor vremuri/ Iar timpul crește-n urma mea. Mă-ntunec".

„Limba veche și-nțeleaptă", rostită de „gura dulce-a altor vremi" este limba glosată de Eminescu aici. Numai dacă raportăm *Glossa* ataractică la entuziasmul poetic al celui care voia să re-învie și să lămurească (în sensul alchimiei verbului) limba unei lumi mitice, vom înțelege titlul și sensul *Glossei*. Pasajele cursive ale *Glossei* nu reprezintă doar relicve formale ale perioadei de înflorire a gloselor filologice și poetice la sfârșitul unui ev mediu. Urme ale diglosiei se mai văd în variantele *Glossei*. La fel ca în glosele medievale, ca în caffele poeziei orientale sau ca în misteriile cu text sacru și intermedii în limbă vernaculară, primele variante ale *Glossei*

eminesciene ilustrează moto-uri în latină și greacă. Întrepătrunderea de sensuri între *glosă* și *limbă*, cuvinte care au, cum spuneam la început, aceleași largi sfere semantice în greacă și română, nu trebuie exclusă din analiza valențelor poetice ale diglosiei la Eminescu.

GEMENII CEREȘTI ȘI *LUCEAFĂRUL*

Deși elaborate în același interval de timp, poemul *Luceafărul* și postuma *Gemenii* nu au fost studiate comparativ sub raportul semnificațiilor de profunzime. Există între cele două poeme vizibile transferuri de material poetic, iar studiul variantelor indică similitudini care privesc nu numai aspectele filologice sau de versificație, ci și configurarea ideatică a poemelor. De altfel, dacă ar fi să ne referim numai la forma finită a celor două poeme, și tot nu am putea face abstracție de câteva similitudini formale și de conținut. Astfel, în cadrul dialogului dintre Tomiris și Brigbelu găsim nu numai o situație similară celei din *Luceafărul*, ci și un lexic comun, chiar rime comune, fapt semnalat de Călinescu:

Dar lasă-mă - ea strigă. Ce galben ești la față,
Suflarea ta mă arde și ochiul tău mă-ngheață.
Ce mă privești atâta? A ta căutătură
Mă doare, cum mă doare suflarea ta din gură.
Ce ochi urât de negru! Cum e de stins și mort!
Închide-l, ah, închide-l, privirea ta n-o port.

De asemenea, sfârșitul monologului lui Sarmis este consubstanțial strofelor ultime ale *Luceafărului*, fără a ajunge desigur la cadența implacabilă a acestora:

Cerească fericire nu se putea să țină,
Nu se putea s-o aibă o mână de țărână.
În lumea de mizerii și lacrimi nu e loc
Pentru atâta milă și pentru-atât noroc...
De-aceea-n codri negri mă-ntorc să rătăcesc,
În umbra lor eternă eu umbra-mi mistuiesc.

Ceea ce lipsește acestor versuri din *Gemenii* ar fi sentimentul distanței cosmice pe care versurile ultime ale *Luceafărului* o stabilesc între „cele două lumi". Datorită recuzitei dacice, poemul dramatic *Gemenii* are o anume situare temporală și spațială; cu toate că este evident faptul că universul astfel constituit nu este nicidecum un univers istoric, el pare totuși mai apropiat de contingent decât universul poetic al *Luceafărului*; pe de altă parte, existența unor valențe deschise (compoziționale și ideatice) în *Gemenii* este probată și de desprinderea unor fragmente independente, mai mult sau mai puțin unitare, dintre care cel mai cunoscut este *Rugăciunea unui dac;* în această categorie intră și poemul *Sarmis* - congener cu *Atât de fragedă* - care dezvoltă motivul *raiului dacic*, descărcat însă de ritualismul instituțional și ierarhizat al pantheonului dacic din *Gemenii* (Brigbelu, rege tânăr din vremea cea căruntă/ Pe zeii vechii Dacii i-a fost chemat la nuntă.../.../ Încolo voievozii, boiarii după treaptă...), pentru a-l menține în limitele de *cadru erotic*, cunoscute din poemele naturiste. Existența acestor ramificații nu face decât să arate care anume sunt acele părți ale poemului care ar fi putut avea o dezvoltare de sine stătătoare. Ar fi epuizat însă aceste direcții substanța poemului? Nu există, dincolo de aceste ramificații, și o virtuală substanță „mutantă" ce nu urmează nici una dintre aceste direcții?

Dacă revenim asupra versurilor care enunță retragerea și distanțarea lui Sarmis de lumea fenomenală, supusă principiului răului, după cum se vede din monologul lui Brigbelu (Din patime a mulțimii fă scară la mărire.../ Și sigur fii: la rele de-a pururea urmava...), atunci vom găsi în formularea:

De-aceea-n codri negri mă-ntorc să rătăcesc,
În *umbra* lor eternă eu *umbra-mi* mistuiesc...

ceva mai mult decât ideea revenirii la starea primordială, cea de dinaintea desfășurării dramei. Față de alte exprimări ale unor idei poetice similare, în care termenii inițiali și cei finali coincid (haos/haos în *Luceafărul*; eterna pace/eterna pace în *Scrisoarea I),* în *Gemenii*, prin identificarea finală dintre Sarmis și Brigbelu, adică dintre *umbră* și *ființă*, căci la începutul poemului ei sunt definiți astfel:

Brigbelu, ce cu Sarmis e frate mic de-a gemeni
Ca *umbra* cu *ființa* sunt amândoi asemeni...,

se produce de fapt identificarea membrilor unei perechi antinomice. *Gemenii* reprezentând, cum se știe, un proiect dramatic, caracterul antinomic al celor două personaje este foarte pronunțat. Tehnica procedeului, poetic și dramatic în același timp, a fost relaționată de Călinescu cu cunoscuta *temă a dublului*, indicându-se mai multe paralele din literatura universală, mai ales din cea romantică, precum și similitudini cu „tema corespondenței magnetice între indivizi și, implicit, cu credința în comunicarea dintre oameni și duhuri" (*Opera lui Mihai Eminescu*, ed. 1970, vol. II, p. 157). Interpretarea dată de Călinescu, în acest sens, poemului *Gemenii* este următoarea: „În *Gemenii* tema dublului este reluată (după *Avatarii faraonului Tla* - n.n.). Fără îndoială că Brigbelu și Sarmis, ca gemeni, trebuie să fie asemănători, oricum există între ei o legătură «magnetică», în virtutea căreia reprezintă o singură unitate organică. Astfel, atunci când Brigbelu lovește cu pumnalul pe Sarmis, cade mort el însuși" (*ibidem*, p. 156). Elementele descriptive din portretul lui Sarmis îndreptățesc situarea apariției sale în galeria revenanților, a duhurilor, de factură romantică:

Nebunul Sarmis care-i cu craiul frate geamăn
Ca umbra cu ființa-i ei amândoi s-asamăn,
Dar galben e la față și ochii ard în friguri
Și vânătă-i e gura. El vine cu pași siguri...

Deși atât *Mureșanu*, cât și *Gemenii* fuseseră puse în legătură cu romantismul byronian încă înainte de apariția lucrării lui Călinescu, de către D. Caracostea, în 1931-1932 (v. *Opera lui M. Eminescu*, pp. 481-482, 485), abia studiul lui Emil Turdeanu, *„Oscar of Alva" de Lord Byron. Izvoare apusene și reflexe românești*, apărut în 1944 în „Studii literare", vol. III, Sibiu, pp. 1-79 (reluat în vol. care reunește *Studii și articole literare* ale lui E. Turdeanu și Letiția Turdeanu-Cartojan, apărut sub îngrijirea lui Mircea Anghelescu la Editura Minerva în 1995, pp. 77-136 și 260-261) va trata exhaustiv tema, acordând poemului *Gemenii* ponderea meritată, atât în ilustrarea influenței byroniene, cât și în preluarea unor imagini din cărți populare (*Varlaam și Ioasaf*) în tabloul distrugerii Lumii. Dintre numeroasele realizări literare ale *temei dublului* în forma specifică a motivului *fraților rivali*, fără îndoială că relația pe care o stabilește pentru prima dată Emil Turdeanu este cel mai bine și mai convingător argumentată.

Desprinderea *temei dublului* de „cadrul spaniol" (care este foarte des prezent în localizarea temei, după cum se vede nu numai din poemul byronian, ci și din predilecția pe care o arătase Antonio de Guevara temei, preluând din Plutarh povestirea despre cei doi tetrarhi, Synatus și Synorix, îndrăgostiți de Camma, preoteasă a Dianei – v. E. Turdeanu, *op. cit.*, ed. 1995, p. 89, nota 1 și M. Anghelescu, *ibidem*, pp. 260-261, cu mențiunea prezenței povestirii în *Adunare de pilde...* a lui Dinicu Golescu –, sau din prezența *Povestirii Rebecăi*, de care va fi vorba mai jos, în *Manuscrisul găsit la Saragosa* a lui Jan Potocki) și situarea ei în „universul dacic" eminescian conferă însă temei o mai mare apropiere de mitologie și de corespondențele simbolice celeste ale personajelor.

Există mai multe elemente în structura poemului *Gemenii* care marchează situarea lui Sarmis în galeria eroilor de tip astral. Dacă pornim de la forma poetică a invocației către „duhul" lui Sarmis, vom observa că ea are nu numai trăsăturile tipice ale

invocației către un astru dispărut, ci și elemente de lexic poetic care accentuează aceste caracteristici:

.... Brigbelu, iată ora
Că-n numele mulțimii și-n fața tuturora
Venii să chem de trei ori pe rege-n gura mare
Și, dacă nici acuma din umbra-i nu răsare,
Să-ți oferim coroana.....

Invocația propriu-zisă, cu caracter ritual (pe un tripod s-aduce cățuia aurită.../ Iar preotul aprinde un vraf de mirodenii) sună astfel:

În numele Celuia, al cărui vecinic nume
De a-l rosti nu-i vrednic un muritor pe lume,
Când limba-i neclintită la cumpenile vremii,
Toiagul meu s-atinge încet de vârful stemei
Regești, și pentru dânsa te chem, dacă trăiești,
O, Sarmis, Sarmis, Sarmis! răsai de unde ești.

Credem că versul care oferă, alături, desigur, de titlul însuși al poemului, cheia interpretării astrale a naturii celor două personaje este cel din miezul sextetului invocator (Când limba-i neclintită la cumpenile vremii...); acest vers poate fi interpretat ca o figurare a momentului de cumpănă al zodiei Gemenilor sau Dioscurilor, când se produce trecerea alternativă, antinomie și identitate în același timp, între cele două jumătăți ale sferei zodiacale, cea boreală și cea australă. Cum se știe, literal, termenul *dioscuri* (Διόσκουροι) însemna *fiii lui Zeus*, mai exact *adolescenți înaintea tunderii rituale* (κουροι < κείρω – *a tunde*), ca și rom. *flăcău*, cuvânt cu etimologie necunoscută), *pletos*. În *Gemenii* găsim de altfel menționată destul de clar această caracteristică, precum și calcul denumirii:

La mijlocul de masă, pe tronu-i șade el
Cu plete lungi și negre, întunecos Brigbel,
Și răzimat pe spată, *al zeilor fiastru* (s.n.)
Privea-n ochii miresei, al cerului albastru.

Zei ai luminii, protectori ai navigației (ca și Luceafărul care „pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce"), zburând în aer pe armăsari albi, participanți la expediția argonauților, dioscurii sau

Gemenii lasă și în descrierea raiului dacic din *Gemenii* câteva urme, între care enigmaticii „cai albi ai mării":

> Iar lângă vechi fântâne de lume date-uitării
> Privesc în iarba naltă sirepii albi ai mării,

sau, în *Sarmis:*

> Iar caii albi ai mării și zimbrii zânei Dochii
> Întind spre apă gâtul, la cer înalță ochii.

Raportând aceste imagini din *Gemenii* și *Sarmis*, precum și altele, din *Luceafărul*, la un text până acum neinvocat în legătură cu Eminescu, anume *Povestirea Rebecăi* din ziua a paisprezecea a *Aventurierilor din Sierra Morena*, mai cunoscut sub denumirea de *Manuscrisul găsit la Saragosa*, operă fantastică, bizară, de o uluitoare modernitate, scrisă în franțuzește și tipărită la Petersburg, în primii ani ai secolului trecut, de un și mai bizar personaj, Jan Potocki (1761–1815), credem că felul în care s-a produs sublimarea substanței poetice a *Gemenilor* în erotica și mistica poemului *Luceafărul* ar putea deveni mai limpede.

Problema structurii antinomice a Luceafărului nu constă desigur doar în opoziția dintre perechea Cătălina-Cătălin și Luceafăr. Luceafărul, ca personaj, are în poem două nume și se întrupează de două ori, o dată crescând din apa mării, a doua oară venind „plutind în adevăr/ Scăldat în foc de soare". Antinomia interioară, dramatică, a Luceafărului îl dusese pe părintele Zevin Rusu, într-o comunicare despre *Cartea lui Enoh* și *Luceafărul* (publicată apoi în mai multe numere din *Revista de istorie și teorie literară*, v. supra, p. 200), la concluzia că de fapt cele două ipostaze ale Luceafărului sunt personaje simbolice diferite. Neîndoielnic că raportările la *Cartea lui Enoh* nu pot face abstracție de căile de transmitere a mitului îngerilor căzuți, iar, între aceste căi, de poemele romantice occidentale, motiv pentru care Emil Turdeanu, cunoscător avizat al apocrifelor și al vechilor manuscrise românești citite de Eminescu, receptează cu prudență afirmațiile privitoare la contribuția *Cărții lui Enoh* la geneza *Luceafărului* (*op. cit.*, ed. 1995,

pp. 46–47). Ca în atâtea alte cazuri, topirea surselor în poezia eminesciană este atât de perfectă încât nu îngăduie afirmații definitive, ci doar apropieri graduale de esența semnificațiilor acesteia. Fără a intenționa să adauge *surselor* eminesciene încă un nume, cel al lui Jan Potocki, despre a cărui cunoaștere de către Eminescu nu avem date (deși traduceri germane ale unor părți din *Manuscrisul găsit la Saragosa* au fost editate la jumătatea sec. al XIX-lea, iar altele puteau să fi fost publicate în periodice) și despre ale cărui raporturi cu o *anumită* versiune a *Cărții lui Enoh* de asemenea nu avem date pozitive, comentariile de mai jos încearcă doar să lumineze raporturile genetice dintre *Gemenii* și *Luceafărul* prin intermediul sugestiilor oferite de un text înrudit tematic și, uneori, chiar la nivelul expresiei, cu cele două poeme eminesciene.

Eroina povestirii din *Manuscrisul găsit la Saragosa*, Rebeca, este sora unui cabalist pe care tatăl său îl destinase să se însoare cu cele două fiice ale reginei din Saba. Pe Rebeca tatăl său voia să o mărite „cu cele două genii din fruntea constelației Gemenilor", idee care, la început, nu pare să o încânte. Fratele Rebecăi invocă umbra tatălui său, a lui Mamun, iar Rebeca, înspăimântată de blestemele acestuia, începe studiul *Cabalei* de la *Sefiroth*, pornind mai întâi „de la alcătuirea silabelor, trecând apoi la cuvinte și formule". Între timp surprinde unele scene erotice ale servitoarei sale și are manifestări despre care, spre a nu le mai descrie în amănunt, vom spune doar că sunt manifestări tipice ale fetelor chinuite de Zburător. Trecem de asemeni peste alte elemente descriptive privind virtuțile exorcistice ale coperților *Sefirothului* (coperți sculptate din lemnul Sfântului Chivot), peste episodul alăptării eroinei de către o ursoaică din gura căreia iese apoi un duh rău în formă de șarpe înaripat, Nemrael (spirit de ultimul grad), pentru a ajunge la momentul în care eroina povestește întâlnirea sa cu „egregorii"; „Îndată am auzit cuvinte rostite în limba egregorilor, cei mai renumiți îngeri dintre cei căzuți, și am înțeles că îmi fac cinstea de a mă întovărăși la prima mea intrare în lumea ființelor de mijloc. Limba este aceeași în care și-a scris Enoh cartea sa, operă asupra căreia am meditat profund.

În sfârșit, Semiasa, prințul egregorilor, a venit să mă anunțe că e vremea să încep. Am ieșit din peșteră, mi-am desfășurat eșarfa cu constelații, am deschis cartea și am rostit cu glas tare teribilele formule pe care până atunci abia îndrăzneam să le citesc pe șoptite.../.../. Am așteptat până ce soarele avea să intre sub semnul Gemenilor; atunci, în acea zi, sau mai bine în acea noapte, m-am apucat de lucru. Mi-am încordat toate puterile; în sfârșit m-a toropit somnul căruia nu m-am putut împotrivi. A doua zi, dis-de-dimineață, când Sulaicha mi-a adus oglinda, am văzut stând în spatele meu două figuri omenești. M-am întors, dar n-am mai zărit nimic. Iar m-am întors să mă uit în oglindă și iar am văzut același tablou... Am văzut doi tineri ceva mai înalți la statură decât oamenii obișnuiți. Erau lați în spate, dar cu umerii puțin rotunjiți, ca la femei; și pieptul avea, de asemenea, forme feminine; în afară de asta nu se deosebeau cu nimic de bărbați. Brațele îndoite în afară se sprijineau de șolduri ca la statuile egiptene; părul blond, strălucitor, le cădea în inele pe spate. Despre trăsăturile feței, ce să mai spun? Îți poți închipui frumusețea unor semizei, căci erau în fapt gemenii cerești, i-am recunoscut după micile flăcări lucindu-le deasupra capetelor. - Cum erau îmbrăcați acești semizei? am întrebat-o pe Rebeca. - Nu erau deloc îmbrăcați, răspunse ea, fiecare din ei avea patru aripi, din care două porneau din brațe, iar celelalte două se împreunau în jurul mijlocului. Deși erau transparente, totuși scânteile de aur și argint cu care erau brăzdate le acopereau îndestul tot ceea ce ar fi putut să-mi atingă pudoarea.

Aceștia sunt, așadar, mi-am zis, cei doi tineri cerești cărora le-am fost destinată ca soție. În sinea mea nu mă puteam stăpâni să-i compar cu tânărul mulatru care o iubea atât de sincer pe Sulaicha, dar la gândul acesta m-am înroșit toată. M-am uitat în oglindă și mi s-a părut că cei doi semizei îmi aruncau priviri mânioase, de parcă ar fi ghicit gândurile mele și s-ar fi supărat că îndrăzneam, fără voia mea, să-i înjosesc cu această comparație. Câteva zile în șir, de teamă, n-am mai privit în oglindă. Până la urmă m-am încumetat s-o fac. Gemenii divini, cu mâinile încrucișate pe piept, blânzi și cu priviri

galeșe, îmi împrăștiară teama. Nu știam totuși ce să le spun. Ca să scap de această încurcătură, m-am dus să caut un volum de opere al lui Edris, cel pe care voi îl numiți Atlas. Este cea mai frumoasă poezie pe care o avem. Sunetele versurilor lui Edris imită armonia corpurilor cerești. Nu cunosc prea bine limba acestui autor.

Sulaicha, venind să mă dezbrace, a adus și oglinda./.../ M-am culcat și am adormit, dar curând cele mai ciudate vise au pus stăpânire pe mine. Mi se părea că în abisul cerurilor văd două stele superbe, care alunecau maiestuos pe bolta Zodiacului. Brusc s-au abătut din drum, dar după o clipă au apărut din nou, ducând după ele mica nebuloasă din constelația Vizitiului.

Aceste trei corpuri cerești parcurseseră împreună drumul prin aer, apoi s-au oprit, căpătând forma unui meteor de foc. După aceea au devenit trei inele de lumină și, rotindu-se multă vreme separat, s-au unit într-un singur focar. Atunci s-au schimbat într-o mare glorie, adică cerc de lumină, înconjurând un tron de safir. Pe tron stăteau cei doi gemeni, întinzând mâinile către mine și arătându-mi locul pe care aveam să-l ocup între ei. Am vrut să mă avânt spre ei, dar în clipa aceea mi s-a părut că mulatrul Tanzai mă apucă de mână și mă oprește". /În acest moment, Rebeca se trezește și asistă la noi scene erotice între mulatru și Sulaicha, apoi leșină. După o vreme, fratele ei, când soarele urma să iasă de sub semnul Gemenilor, o îndeamnă să-și reia operațiile cabalistice/.

„Atunci m-am trezit parcă din somn. Am început să tremur la gândul că n-am să-i mai văd pe semizeii mei și că am să mă despart de ei pentru 11 luni... am hotărât să mă duc în camera înaltă a castelului, unde se afla o oglindă venețiană mare. Am luat cu mine cartea lui Edris, cuprinzând poemul despre facerea lumii. M-am așezat departe de oglindă și am început să citesc cu voce tare. Apoi am cutezat să-i întreb pe cei doi Tamini dacă au fost martori tuturor acestor minuni /.../ mi-au zâmbit din oglindă mulțumiți, înclinându-și capetele în semn că într-adevăr fuseseră prezenți în momentul facerii lumii și că totul se întâmplase cu adevărat așa cum scrie Edris. În acel moment curajul a pus stăpânire pe mine, am

închis cartea și mi-am cufundat privirea în ochii divinilor mei iubiți. Această clipă de uitare putea să mă coste mult. În mine mai era încă mult din ceea ce este omenesc din fire, ca să pot suporta o atât de apropiată întâlnire cu ei. Flacăra care strălucea în ochii lor era cât pe-aci să mă ardă. Mi-am plecat privirea și, venindu-mi puțin în fire, am început să citesc mai departe, cântul al II-lea, în care poetul descrie dragostea fiilor lui Elohim cu fiicele oamenilor./.../ Atunci ochii mei s-au îndreptat fără voie spre oglindă și mi s-a părut că văd cum cei doi Tamini îmi ascultă glasul cu o plăcere din ce în ce mai sporită. Întindeau mâinile către mine,/.../ își desfășurau aripile luminoase ale brațelor; am observat totodată tremurul ușor al aripilor pe care le aveau pe șolduri. De teamă că le vor desfășura și pe acestea, mi-am ascuns ochii cu palma și în aceeași clipă am simțit-o atinsă de un sărut, la fel și palma în care țineam cartea. Atunci am auzit cum oglinda se sparge în mâini în mii de bucățele. Am înțeles că soarele a ieșit din zodia Gemenilor./.../ A doua zi, în altă oglindă, am văzut parcă două umbre ale celor doi divini iubiți ai mei, apoi totul a dispărut. Atunci, ca să-mi alung dorul, am început să-mi petrec nopțile în observator și să-i urmăresc pe iubiții mei până dispăreau. În sfârșit, când coada Racului dispărea din ochii mei, plecam să mă culc, dar așternutul meu era adesea scăldat fără voie de lacrimi, a căror pricină singură n-o puteam desluși".

Am preferat citarea relativ compactă a acestui fragment din *Povestirea Rebecăi* (A patra zi a celui de al II-lea decameron din *Manuscrisul găsit la Saragosa*; citat după trad. rom. din polonă făcută de către Mihai Mitu și apărută în 1989; în ed. franceză a lui Roger Caillois, Gallimard, 1958, povestirea se află la p. 212 sq.) pentru a nu desprinde din structura povestirii acele motive care, prin intermediul postumei *Gemenii*, au trecut în structura *Luceafărului* și pot fi recunoscute cu destulă ușurință: iubirea în oglindă, Hyperion care asistă la cosmogonie, dragostea între aștrii-îngeri și fiicele oamenilor, locul aripilor, limba îngerilor sau a egregorilor etc. Pentru a putea accepta totuși existența unei relații între aceste două texte, sunt necesare unele date care să se refere la

mutațiile pe care le-a suportat „tema dublului". Un element esențial, necesar pentru a proba traiectul textologic al poemului *Luceafărul* până la forma sa finită pe care o cunoaștem, poate fi adus de invocarea unui exemplu similar, cel al poemului filosofic *Odă (în metru antic)* unde „geneza interioară a poemului", după cum arăta Alain Guillermou, a dus la purificarea formei finale de orice referință istorică (Napoleon); a fost accentuată în schimb tensiunea ideatică a poemului prin contragerea unei dualități agonice (Hercul/Nessus; v. comentariul Ioanei Em. Petrescu la *Oda în metru antic* în *Dacoromania*, VIII, 1991). Dacă dualitatea tragică a poemului *Luceafărul* nu constă în contrapunerea Hyperion/ Cătălin, ci, la fel ca în povestirea după *Cartea lui Enoh*, așa cum se află ea în *Manuscrisul găsit la Saragosa*, tragismul este dat de tensiunea existentă în unitatea gemelară a unui înger și a unui demon, văzuți prin ochii fetei de împărat, atunci trebuie să admitem că ipostaza Hyperion preia și conține în sine această tensiune.

Pentru a urmări desprinderea de situarea istorică sau, mai exact mito-istorică existentă în *Gemenii* sunt necesare de asemenea câteva amănunte privitoare la rolul pe care Eminescu îl atribuie Dioscurilor în emblematica universului fabulos al Daciei. Pe de o parte, imaginea acestora este reflectată în agonia dramatică dintre Brigbelu și Sarmis, iar, pe de altă parte, simbolistica funerară a Dioscurilor capătă o nouă încărcătură semantică prin echivalarea, frecventă la Eminescu, între lumea strămoșilor (a celor dispăruți) și lumea fabuloasă a poeziei:

Nebunul Sarmis care-i cu craiul frate geamăn./.../
Se uită turbur, pare că și-ar aduce-aminte
De-o veche povestire, cu jalnice cuvinte.
Cu glasul lui ce sună adânc, ca de aramă,
El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă,
(s.n.; cf. și imaginea clopotului de la Putna, infra)
Arată cum din neguri cu umeri ca de munte
Zamolxe, zeul vecinic, ridică a sa frunte
Și, decât toată lumea de două ori mai mare,
Își pierde-n ceruri capul, în jos a lui picioare,
Cum sufletul lui trece vuind prin neagra ceață,

Cum din adânc ridică el universu-n brață,
Cum cerul sus se-ndoaie și stelele-și așterne,
O boltă răsărită din negure eterne...

Față de enunțul alb al motivului *poeta vates*, așa cum îl întâlnim de pildă în *Nu mă-nțelegi* (1882):

Și azi când am puterea ce-o are numai Domnul,
Din chaosul uitării s-alung pe-o clipă somnul,
Pe schelea lumii noastre urâte și-ntr-un chip,
cu vorbe-mpestrițate, zidite din nisip,
Eu să zăresc o alta - un rai, o primăvară
Și-n codri plini de umbră lucire de izvoară./.../,

în fragmentul citat mai sus din *Gemenii* apare o tratare specifică a motivului, căci este vorba de evocarea creației, a cosmogoniei. La fel ca Taminii din *Cartea lui Enoh* și la fel ca Hyperion care „Jur împrejur de sine/ Vedea *ca-n ziua cea de-ntâi* (s.n.)/ Cum izvorau lumine...", fiind răsărit din genuni o dată „c-o întreagă lume", Sarmis recheamă „noaptea cea eternă", cea de dinainte de evi sau eoni. Lumea poetică a Daciei eminesciene nu este seculară. Ea este creată prin acea putere „ce-o are numai Domnul".

Aminteam mai sus de „enigmaticii" (după Ș. Cioculescu) cai albi ai mării, a căror prezență în raiul dacic pare a nu se explica; menționam că este vorba de o emblemă foarte cunoscută a Dioscurilor. De altfel prezența Dioscurilor ca marcă a unui *locus amoenus* constituie un topos literar destul de vechi. (v. la Teocrit, descrierea văii Tempe și encomionul dioscurilor în *Idile*, XXII, 36 sq.; E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, X, 6; trad. rom., 1970, pp. 233-234). În ce măsură se poate însă vorbi și despre caracteristicile astrale ale acestei imagini? Reprezentarea Dioscurilor ca zei *călări* pe cai albi (deși chiar denominația Λεύκιπποι arată că ei erau deseori identificați cu sau substituiți de acești cai albi) la prora corăbiilor indică faptul că ei pluteau pe mare (v. K. Jaisle, *Die Dioskuren als Retter zur See bei Griechen und Römern und ihr Fortleben in den christlichen*

Legenden, Tübingen, 1907). Ca zei călări, ieșind din mare, Gemenii apar în folclorul germanic și în cel baltic; ori, se știe că în figurarea universului dacic Eminescu folosește, conform echivalării goți-geți, elemente ale vechii mitologii germanice. Dacă vom lua în considerare și proiectele dramatice ale lui Eminescu, contemporane elaborării poemului *Gemenii* (1875-1881), apariția repetată în aceste proiecte dramatice a unor imagini precum „steaua din urmă a nopții vieții", adică moartea (în *Ștefan cel Tânăr*, cca. 1869-1870); *Opere*, VIII, p. 163), sau ciudata comparație „lumina-i o balanță" (*ibidem*, p. 167), sau echivalarea, în *Alexandru Lăpușneanu*, cca. 1879-1880, a Luceafărului mărilor cu Hristos, atunci va trebui să presupunem că între primele proiecte dramatice și *Luceafărul s-a* produs o decantare a imagisticii poetice astrale. Mutațiile care se produc în poemele propriu-zise, de la imaginea iubitei ca astru-înger la imaginea fetei de împărat îndrăgostite de un astru-înger, sunt perceptibile și în proiectele dramatice (v. *Ștefan cel Tânăr*, personajul Mira, icoană a Fecioarei și „arhanghel frumos al cerului... tu ești aceea ce visezi /veghezi? - n.n./ asupra mării", *ibidem*, p. 151; v. de asemenea imaginea Fecioarei ca Luceafăr al mărilor și ca liman al celor aflați în valuri și bântuiale în *Rugăciune* și în *Bogdan-Dragoș*/Replici răzlețe/, *ibidem*, p. 123, imagine similară celor din *Paraclisul Precistei*; la Dosoftei: „Celor ce-s în valuri/ Le ești adăpostească..."). De aceea va trebui să refacem calea invers pentru a vedea când și cum anume se produce echivalarea Dioscurilor cu Luceafărul ca patron al corăbierilor (în *Luceafărul*: „Pe mișcătoarele cărări/ Corăbii negre duce..."; aceeași imagine în *Apari să dai lumină...*, 1882) și dacă evoluția cultului Dioscurilor ca penați și protectori conduce către eventuale similitudini cu trama soteriologică din *Luceafărul*.

Mai întâi trebuie spus că mențiunile cele mai vechi privitoare la Dioscuri (de pildă în Homer) nu conțin referiri despre simbolistica astrală a acestora. Funcția lor soteriologică va apărea abia după identificarea cu semnul zodiacal. Una dintre primele mențiuni literare în acest sens se află în *Fastele* lui Ovidiu (V, 693-

720); identificarea Dioscurilor cerești cu Luceafărul de seară și cel de dimineață apare în perioada imperială. În credințele populare persistă echivalarea lor cu strămoșii mitici, cu morții cărora li se aduc ofrande (Cabirii, sărbătoarea xeniilor, etc.; echivalarea *străin-mort* este foarte frecventă și în folclorul funerar românesc: „dalbul de pribeag", ca și în poezia lui Eminescu; pentru predominanța „albului selenar" în descrierea lumii morților la Eminescu, exemplele, atât în proza, cât și în poezia sa, sunt foarte numeroase). Menținerea folclorică a credințelor legate de simbolistica funerară și de funcția soteriologică a Dioscurilor până în sec. V-VI a determinat transgresia unor atribute ale acestora în simbolistica creștină. Ca un exemplu sigur (spre deosebire de altele, mai puțin sigure, citate de J.R. Harris în *The Dioscuri in the Christian Legends*, Londra, 1903), în *Reallexicon für Antike und Christentum*, III, Stuttgart, 1957, col. 1134, este menționată construirea bisericii San Paolo Maggiore din Neapole, închinată sfinților Petru și Pavel, pe locul unui templu al Dioscurilor. Tot în *Reallexicon...* mai este amintit și faptul că vasul cu care ajunge Pavel în Italia avea ca însemn Dioscurii *(Fapt. Apost.*, XXVIII, 11). Ar putea fi invocată de asemenea și situarea sărbătorii sfinților Petru și Pavel la 29 iunie, în preajma solstițiului de vară.

Faptul că în poemul eminescian *Gemenii* imaginea Dioscurilor apare ca emblemă a unei lumi ideale, pierdută în uitare („De-aceea-n codri negri mă-ntorc să rătăcesc/ În umbra lor eternă eu umbra-mi mistuiesc./ Privesc cum peste frunze uscate, fără urme,/ Aleargă zimbrii negri și cerbii fug în turme,/ *Iar lângă vechi fântâne de lume date-uitării/ Privesc în iarba naltă sirepii albi ai mării...*"), în timp ce în *Luceafărul* lumea de deasupra eon-urilor este definită apofatic („Căci unde-ajunge *nu*-i hotar/ *Nici* ochi spre a cunoaște/ Și vremea-ncearcă *în zadar*/ *Din goluri* a se naște...") se explică prin aceea că între lumea evocată în *Gemenii* și cea din *Luceafărul* există o diferență a gradului de abstractizare a simbolurilor, diferență ale cărei trepte intermediare sunt oferite pe de o parte de materia apocrifelor biblice de felul *Cărții lui Enoh*, pe

de alta de simbolistica creștină înfățișată explicit în proiectele dramatice contemporane elaborării celor două poeme. În timp ce în poeme legătura cu simbolistica creștină a Luceafărului este mai puțin evidentă (doar în *Apari să dai lumină* și în *Răsai asupra mea* apar mai clar referirile Luceafăr-Hristos și, respectiv Luceafăr-Fecioara Maria), în proiectele dramatice, datorită caracterului de laborator al acestora, relevat cu multă acribie de Perpessicius și, mai recent, în comentariile la volumul al VIII-lea, de către Petru Creția, se poate vedea mai clar ce anume a preluat Eminescu din poezia ritualului funebru creștin și ce sensuri a dat elementelor preluate.

Așezarea drept moto a versurilor din prohod („Marea vieții văzând-o înălțându-se de viforul ispitelor, la limanul tău cel lin alergând, strig către tine: Scoate din stricăciune viața mea, multmilostive") în *Dreptate!*, versiunea A., p. 207, sau întrepătrunderea replicilor aceleiași piese, în versiunile A și B, cu versete din ritualul funebru, pp. 207 și 217, contribuie la închegarea unei imagini poetice pe care o socotim esențială pentru simbolistica poetică, filosofică și religioasă a acestor proiecte dramatice, anume aceea a unei ideale cârmuiri de către Hristos a Țării Moldovei:

> Dumnezeu alege Domnii și nu omul./.../
> De voiți un Domn în țară, să nu fie din pământ,
> Căci în el fiește-care o să puie crezământ.
> Oare cine-n astă lume să ne fie de folos
> Și ce Domn este mai mare peste lume ca Hristos?
> /.../
> Căci altfel ne va fi țara și Moldova cea străbună
> O corabie pe mare, bântuită de furtună,
> În primejdie credința și pământul, legea, totul;
> Mânile frângând căta-vom unde-i Domnul și pilotul
> Care cu o vorbă numai ne învață și ne scapă
> Ca o stea care răsare călătorilor pe apă. (p. 210).

În versiunea B ultimul vers este încă mai explicit:

> Un luceafăr ce răsare călătorilor pe apă (p. 219).

Situate, în versiunea B, p. 219, în imediata urmare a imaginii clopotului lui Ștefan de la Putna ca o cumpănă a vremurilor („.... ce,

când vremile se schimbă/ Mișcă pururea de sine, greu, prorocitoarea limbă"; legenda referitoare la momentul când clopotul lui Ștefan „va suna de /sine/ însuși, când sf/ânta/ mănăstire Putna *se va lumina din morminte*" – s.n. – apare consemnată între materialele răzlețe de la *Cel din urmă Mușatin*, p. 198), versurile de mai sus nu pot fi înțelese, credem, fără o referire mai amplă la simbolistica Dioscurilor ca piloți ai corabiei (aici: țară, comunitate), așa cum a trecut ea în simbolistica creștină.

Cum se știe din *NT, Fapt. Apost.*, XXVII, Saul, prigonitor al creștinilor, devenit, după revelația de pe drumul Damascului, cel ce va fi Pavel, apostol între neamuri, se urcă de la Mira Lichiei spre Italia pe o corabie alexandrineană și, trecând dincolo de locul numit Limanuri Bune, salvează corabia de la un naufragiu iminent, în lipsa oricărei posibilități de orientare, căci nici soarele, nici stelele nu se arătau de mai multe zile (v. XXVII, 5, 6, 8, 20). Ajuns, împreună cu ceilalți călători în insula Malta (v. la Eminescu, materiale răzlețe de la *Cel din urmă Mușatin*: „Cine m-a iubit odată intră-n ordinul de Malta...", p. 195), Pavel scapă nevătămat după mușcătura unei vipere (v. prezența șerpilor în imaginile cultului Cabirilor și al Dioscurilor reproduse în R. Vulcănescu, *Mitologie română*, 1985, pp. 225, 228) și apoi pleacă spre Italia tot cu o corabie din Alexandria, care iernase pe insulă și care purta însemnul Dioscurilor.

Dacă Eminescu ține să folosească termenul *pilot*, oarecum distonant în contextul unei evocări cu atmosferă de ev mediu în pasajul citat din proiectul dramatic *Dreptate*, se poate presupune că poetul dorea să marcheze cu exactitate un anumit mesaj. Echivalența Hristos - Luceafăr (protector al corăbiilor) era de asemenea o echivalență pusă în evidență prin situarea ei în finalul scenei (așa-zisa „scenă a mortului" - v. comentariile lui Petru Creția) evocării legământului de la Putna. Dacă trama povestirii fostului prigonitor Saul ajuns apostol îi vor fi fost în minte poetului pentru a da o aură simbolică legământului de la Putna este greu de spus. Natura dual a personajelor sale dramatice este însă incontestabilă. În poemele sale această natură este sublimată și subsumată înțelesului adânc pe

care poetul îl dă dorului după lumea ideală. Dacă plânsul fetei de împărat („Și tainic genele-mi le plec/ Căci mi le împle plânsul/ când ale mării valuri trec/Călătorind spre dânsul") sau cel al eroinei din *Manuscrisul găsit la Saragosa* („... dar așternutul meu era adesea scăldat fără voie de lacrimi, a căror pricină singură n-o puteam desluși") ar fi doar expresia chinului erotic pe care îl provoacă Zburătorul tinerelor fete, atunci *Luceafărul* ar fi rămas un simplu basm versificat. Dacă *Luceafărul* ar reprezenta doar planul figural al unei alegorii a soartei geniului în lume, încă înțelesul său nu ar fi născut atâtea interpretări felurite și atâtea controverse. Este însă în poemul lui Eminescu mai mult decât atât. Poetul însuși mai are o mărturisire, mai puțin cunoscută decât cea privitoare la alegoria soartei geniului în lume. Această mărturisire se află în ms. B.A.R. 2257, f. 429^{v} și, conține, probabil, o referire la o fază mai avansată a elaborării: „Legenda Luceafărului - modificată și cu mult înălțat sfârșitul, à la Giordano Bruno". Urmează *La steaua*, iar deasupra, subliniate, cuvintele: „Caballa (sic) Lucis" (v. *Opere*, II, p. 453). G. Bogdan Duică, primul care vorbește în treacăt despre Dioscuri în legătură cu *Luceafărul*, fără a face însă referiri la *Gemenii* și la proiectele dramatice, nu reușise să descifreze partea de sus a însemnării. El analizează comparativ unele scrieri ale lui Giordano Bruno și Eminescu, dar nu în legătură cu imaginea Dioscurilor (v. *Despre «Luceafărul» lui Eminescu*, în „Anuarul Liceului Andrei Șaguna", Brașov, 1925; în alt articol, intitulat *De pe lângă «Luceafărul»*, publicat în „Buletinul Mihai Eminescu", IV, Cernăuți, 1933, Bogdan Duică se referă la legenda indică a fraților dușmani Sundas și Upasundas, care merg la Tatăl ceresc spre a-i cere nemurirea. Legenda se afla publicată în limba germană în culegerea lui Franz Bopp din 1824 și îi putea fi cunoscută lui Eminescu).

După părerea noastră, puntea de legătură între natura dual a personajelor dramatice din piese și din *Gemenii* și între poemul *Luceafărul* este probată de câteva versuri dintr-o variantă a *Luceafărului*, versuri care atestă reminiscențe ale motivului dacic în poem:

Și-n noaptea noastră vom chema
Povestea zânei Dochii,
Când ochii prind a lăcrima,
Se-nsenînează ochii.
(*Opere*, II, p. 384)

Această lume ideală, a cărei limbă îngerească (limba egregorilor) pare a fi și a fost interpretată ca o chemare de tip orfic, este lumea ataraxiei obținute prin ridicarea deasupra lumii patimilor. De altfel citata alegorie a luminii (Cabala Lucis) desemnează tocmai traiectul unei astfel de abstrageri. Dacă vom compara versurile din *Luceafărul* în care fata de împărat mărturisește că nu înțelesul propriu-zis, comun, al vorbelor îngerului îi scapă („Deși vorbești pe înțeles/ eu nu te pot pricepe..."), ci, probabil, un înțeles mai adânc, care stă dincolo de vorbe, cu următorul pasaj din *Acatistul Precistei* (citățm după ediția Râmnic, 1820, fostă în posesia poetului): „*Limba carea nu o cunoștea* (s.n.) au auzit-o Născătoarea de Dumnezeu că grăia către dânsa Arhanghelul graiurile Bunei Vestiri, pentru aceasta, cu credință priimind închinăciunea, Te-au zămislit pre Tine, Dumnezeul cel mai nainte de veac..."), vom vedea că, într-adevăr, poemul are „mult înălțat sfârșitul" prin exprimarea sensurilor mistice ale suferinței și mântuirii.

INDICE DE NUME

A

Acmon 172
Alcuin 173
Alexandre, C. 71, 130, 134
Alexandria 68, 69, 74, 77, 79, 215
Alexandrescu, Sorin 62
Amzulescu, Al. I. 112, 113, 120, 121
Anastasie Sinaitul 199
Andriescu, Al. 17
Anghelescu, Mircea 109, 168, 226
Antoninus Pius 174
Antim Ivireanul 52
Apollinaire, Sidoine 163
Ardeal, v. *Transilvania*
Aristotel 146, 156, 158
Argeș 192
Athos 196
Auerbach, E. 92
Aufi, Muhammad 89, 90
Augustin 169
Ausonius 163, 164
Auvray, Emm. 195
Avramios, Ioan 52

B

Bahtin, M. 92
Baiae (Vaia, Baïes) 170
Barac, Ioan 91
Barbu, Violeta 54
Baselius, Nicolaus 128
Bădărău, Dan 190, 191
Bârlea, Ovidiu 59, 63, 71, 76
Belobrova, O.A. 132, 167, 168, 170, 175
Berinda, Pamvo 25, 194
Berosos 169, 170
Besantinos 163
Bhose, Amita 198, 200
Bianu, Ioan 128, 134
Bielski, M. 128
Bistrița (Tara Rom.) 52, 195
Boccaccio, G. 18
Bodescu (măn.) 30
Bodinger, M. 217
Bogdan Duică, G. 239
Bopp, Franz 239
Bordeianu, Mihai 110, 116, 201, 205
Borinski, K. 211
Borges, J.L. 93, 145
Bouillier, V. 211
Brașov 210
Brâncoveanu, Constantin 98, 99
Breazu, I. 107
Brest 194

Theatrum Machinarum 215
tipologie compozițională 62, 63
tradiție culturală alexandrină 132, 162, 163, 174, 215
– bizantină 9, 11, 12, 20, 21, 82, 129, 143, 149, 161–166, 189, 196, 204
– egipteană 74, 75, 206
– elenistică 75, 132
– iudaică 131, 132, 215
– persană 161
translatio studii 22
Trei dioptre (Vitalie) 189–196
trepetnice 40
triumfuri 50
tropare 104
Turandot 87–90, 93, 95–97

U

ubi sunt 50, 135, 202
uciderea fratelui 72, 224; v. dublul
– tatălui 42, 67
umanism 7, 10–12, 20, 92, 127, 128, 194, 205, 218
– filologic 13, 21–23
– popular 83
– reformat 9, 20, 23, 24
– românesc 11, 82, 128, 174, 175, 196
Umblarea Precistei pre la munci 47, 56
ursitori 71, 72

V

vanitas vanitatum 202
Varlaam și Ioasaf, 30, 49, 55, 57, 149, 202, 226
Vartici, 86
Vasile cel Nou, v. hagiografii
Vălean și Moartea 85
Vămile văzduhului 47
viața-vis 93, 198, 202, 207
Viețile svinților (Dosoftei) 26, 55, 180, 183, 201
Visul Maicii Domnului 58
Vita Constantini (Eusebius) 131
Viteazul și Moartea 50, 56, 84, 86

Z

Zăbava fandasiei 199, 203
Zburător 76, 229
zicători 36
zmeu 76, 77
zodii 69, 143, 227

1001 nopți 87–89, 96
1001 zile 87–89, 96

CUPRINS

I. UMANISMUL EUROPEAN ȘI IDENTITATEA VECHII CULTURI SCRISE ROMÂNEȘTI 5
- Umanismul filologic și traducerea *Bibliei* în limba română ...13
- Emulația umanistă și diversificarea preocupărilor culturale ..18

II. CONFIGURAREA RAPORTURILOR CU LITERATURA UNIVERSALĂ. CĂRȚILE POPULARE 29
- Structuri narative în romanul eroic. *Alexandria* 60
- Sistemul tradițional al genurilor și elementele genului dramatic 82
- Valori stilistice ale diglosiei în teatrul popular românesc 98
- Versificație și compoziție în baladele populare și în povestirile istorice în versuri 104

III. MANIERISME FORMALE
- Acrostihul sibilin la Dosoftei 127
- Alegoria animalieră și fantasticul animalier în *Istoria ieroglifică* 135
- Construcția labirintică și semnificațiile ei în *Istoria ieroglifică* 150
- Caligramele la Iordache Golescu 161

IV. CRITICI FILOLOGICE
- A fost Milescu în Italia? 167
- Loca obscura în *Biblia de la București* 175
- Precizări privind una dintre sursele *Divanului* lui Cantemir 189

V. EMINESCU ŞI VECHIUL SCRIS ROMÂNESC 197
- „O alegorie veche şi pururea nouă" 212
- Glose la *Glossa* eminesciană 218
- *Gemenii* cereşti şi *Luceafărul* 223

Indice de nume 241
Indice tematic 249

Tehnoredactor: CORNEL CRISTESCU
Bun de tipar: 25 XI 1996
Anul apariţiei: 1997
Coli de tipar: 16,25

IMPRIMAT LA ROMCARTEXIM S.A.
Tel.: 211.30.16; 211.39.81

Volumul reunește studii și articole despre umanismul românesc, cărțile populare, teatrul popular, alegoria și fantasticul în vechea literatură română, D. Cantemir, *Biblia* de la București, N. Milescu, Eminescu.

Autorul predă cursuri de istorie a literaturii române, perioada veche, la Facultatea de Litere și la Facultatea de Teologie din Universitatea București.

ISBN 973-577-077-6

Lei 8 000

©Copyright 2010

Toate drepturile rezervate autorului.

Copierea sau comercializarea cărții este strict interzisă.